

# **Universidade de Lisboa**

## **Instituto de Ciências Sociais**



### **Músicos em Movimento:**

**Mobilidades e identidades  
de uma banda na estrada**

André Nóvoa

Mestrado em Antropologia Social e Cultural  
2009

# **Universidade de Lisboa**

## **Instituto de Ciências Sociais**



## **Músicos em Movimento:**

**Mobilidades e identidades  
de uma banda na estrada**

André Nóvoa

Tese orientada pelo Prof. Doutor José Manuel Sobral

Mestrado em Antropologia Social e Cultural  
2009



## **Resumo:**

O estudo realizado no âmbito desta tese de mestrado centra-se numa análise dos significados que os músicos atribuem à mobilidade decorrente das suas actividades musicais, ou seja, realizar digressões. Para tal, acompanhei e auxiliei uma banda norte-americana, sediada em Austin (Texas), numa tournée europeia de três semanas, produzindo assim uma recolha etnográfica que servisse de base às minhas reflexões. Tentei encontrar uma resposta, “antropologicamente satisfatória”, à interrogação axial que me guiou: “porque é que os músicos se lançam à estrada para fazer as tournées?”. Apercebi-me de que, para além das razões económicas, dos motivos de promoção da banda ou ainda de ensejos de viagem e descoberta, é o próprio sentido de mobilidade que move os músicos. A estrada é um dos espaços sociais privilegiados onde os músicos se sentem músicos e a sociedade os reconhece enquanto tal. Possuir e actualizar um currículo de mobilidade, materializando-o na experiência da estrada, é algo fundamental para a construção e perpetuação das suas identidades.

Assim sendo, no capítulo final, elaboro duas propostas, uma mais teórica e outra de cariz mais histórico. Na primeira, proponho que o músico seja configurado como uma figura de mobilidade, isto é, como alguém que depende de um desempenho de mobilidade para definir e afirmar a sua condição. Na segunda, demonstro que existe um forte ideal de mobilidade na cultura *rock* – cultura na qual os músicos em estudo se inserem – que impele os músicos a lançarem-se à aventura da estrada, desempenhando um papel muito importante na fabricação de identidades pessoais e colectivas. Tais noções levam-me a debater, nas conclusões deste estudo, a própria natureza das mobilidades com estas características e a equacioná-las de um ponto de vista mais abrangente, propondo novas sendas de investigação sobre a importância que detêm no mundo contemporâneo.

## **Abstract:**

This dissertation focuses on an analysis of the meanings that musicians confer to the mobility arising from their musical activities, i.e., making tours. To achieve my objectives, I accompanied and helped an American band, based in Austin (Texas), on an European tour during three weeks, collecting through this plenty of ethnographical data

which I used as a starting point to my reflections. I tried to figure out an “anthropologically satisfying” answer to the central question that guided my research: “why do musicians hit the road and tour?”. I found out that, beyond economical reasons, promoting the band and travelling or discovering new places, it’s the proper sense of mobility that inspires the musicians. The road is a social place where musicians feel like musicians and society recognizes them as such. To possess and update a curriculum of mobility, materialized in the experience of the road, is an essential step on the processes of producing and maintaining their identities.

In the last chapter, I make two different suggestions, one theoretical and the other historical. In the first one, I suggest that the musician is configured as a figure of mobility, i.e., a person that depends on a performance of mobility to define and affirm his or her condition. On the second, I demonstrate that there is a strong ideal of mobility inside the rock culture – the musicians I worked with are part of this culture – that encourages musicians to fling themselves to the adventures of the road, playing a decisive role on the fabrication of personal and collective identities. These notions lead me to debate, on the conclusions of this paper, the nature of mobilities with these characteristics, equating them from a wider point of view and suggesting new lines of research about their impact on the contemporary world.

### **Palavras-chave:**

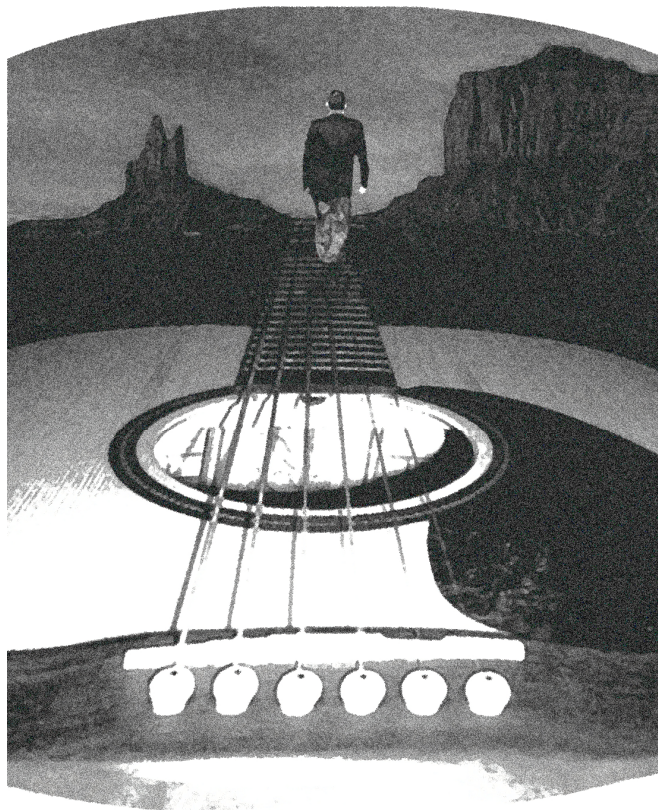
Músicos; meios musicais; mobilidade; identidades.

### **Key-words:**

Musicians; music scenes; mobility; identities.

“How many roads must a man walk down,  
before you can call him a man?”

(Bob Dylan)



# Índice

Introdução:	
À procura de uma pergunta	1
1. Metodologia	6
1.1. “Observação participante”	6
1.2. Método histórico	8
1.3. Anexos	9
1.4. A minha experiência como músico	10
2. Meios musicais, redes sociais e a tournée	11
2.1. Meios musicais ( <i>music scenes</i> )	12
2.2. O revivalismo jamaicano dos anos 60	15
2.3. Redes sociais e circuitos musicais	20
2.4. A organização da tournée e os músicos em estudo	26
3. “Porquê fazer as tournées?”	34
3.1. Motivos económicos	35
3.2. Motivos promocionais	38
3.3. Ensejos de viagem e descoberta	42
3.4. A estrada: o lugar próprio de um músico	51
4. Os músicos <i>rock</i> e a mobilidade	59
4.1. Os músicos como figuras de mobilidade	59
4.2. O “ideal de mobilidade” na cultura <i>rock</i>	64
Conclusões:	
Abrindo perspectivas sobre mobilidades contemporâneas	71
Bibliografia	79
Anexos: Glossário	82

## **Introdução:**

### **À procura de uma pergunta**

No meu projecto de tese de mestrado, defendido no Instituto de Ciências Sociais em Julho de 2008, propus-me estudar os sentimentos de pertença (a uma cidade, a uma região ou a um país) de um determinado conjunto de músicos que vive “estruturalmente” em itinerância. A minha proposta consistia em integrar uma tournée europeia de uma banda norte-americana e produzir um trabalho etnográfico com os dados recolhidos. A banda que tinha em mente era um grupo de *ska* e *reggae* nova-iorquino, chamado *The Slackers*. Foi a minha própria experiência enquanto músico amador desde 2003, pertencente a este mesmo meio musical (o meio do revivalismo jamaicano dos anos 60 – *ska* e *reggae*), que não só alimentou o meu interesse em torno deste género como possibilitou uma série de contactos, nomeadamente com este grupo. Os membros dos *The Slackers* fazem das digressões a sua principal actividade, passando mais de metade do ano *on the road*, entre os Estados Unidos, a Europa e a América do Sul (com algumas passagens esporádicas pelo Japão).

A interrogação que me guiava centrava-se em examinar até que ponto esta condição itinerante afectaria as suas construções e representações identitárias, reflectidas em sentimentos de pertença a determinados lugares. Será que viver “estruturalmente” em trânsito implicaria uma percepção de si mesmo como indivíduo errante, liberto de âncoras culturais locais? Ou, pelo contrário, será que essas âncoras se reproduziriam quotidianamente, inclusive em contextos de mobilidade diária? Encontrar respostas a estas inquietações conduzir-me-ia a testar a aplicabilidade e validade de algumas propostas teóricas, desenvolvidas nos últimos anos pela antropologia da globalização, que anunciam a chegada de uma época pós-nacional, caracterizada pela emergência de um mundo híbrido e crioulo, resultante das crescentes mobilidades humanas e do desenvolvimento de fluxos e diálogos entre as diversas culturas.

Por várias contingências, não me foi possível fazer parte de qualquer tournée da banda nova-iorquina. Fui obrigado a encontrar uma outra solução para concretizar o meu trabalho. Não foi fácil conseguir um acordo, visto que as bandas já têm os seus esquemas montados e contam com o seu *staff* particular há muitos anos. Qualquer novo elemento não só pode ser visto como uma “ameaça” à privacidade da banda, como também uma fonte de despesas adicionais. Foi só em Janeiro de 2009, depois de vários

e longos contactos, que duas bandas do Texas aceitaram a minha presença. As bandas intitulam-se *The Stingers Atx* (*Atx* significa Austin, Texas) e *Contra Coup* e pertencem ambas ao meio musical do revivalismo jamaicano, tal como os *The Slackers*. Embora com abordagens musicais ligeiramente diferentes e com vocalistas principais distintos, os músicos das duas bandas são os mesmos. Assim, para facilitar a leitura do trabalho, farei apenas referência à banda *The Stingers*, visto que foram sempre os cabeças-de-cartaz e são claramente a banda mais conhecida das duas.

Cerca de quatro meses depois dos contactos iniciais, no dia 10 de Maio, estava a embarcar para Amesterdão para começar uma tournée europeia de aproximadamente três semanas com este grupo. Os primeiros três ou quatro dias foram muito complicados. Em primeiro lugar, por motivos de ambientação a um novo espaço – espaço esse que se caracteriza por uma mobilidade permanente. Não é, de facto, muito fácil a adaptação a um ritmo frenético de movimento. Como teremos oportunidade de ver, os concertos realizaram-se todos os dias, em cidades separadas, em média, por 500km. A carrinha transformou-se numa espécie de “casa”, ao longo deste período. Em segundo lugar, porque me apercebi de que a minha proposta de estudo não se adequava à realidade que o terreno me oferecia. Tive, pois, que reequacionar os meus argumentos e desenhar uma nova abordagem.

Contrariando aquilo que inicialmente pressupus, estes músicos, em contraste com os dos *The Slackers*, não fazem da estrada a sua principal actividade. Não é daí que retiram o seu sustento. Na verdade, a frequência de espectáculos da banda *The Stingers Atx* é reduzida. Apesar de já contar com uma discografia de quatro discos originais editados nos Estados Unidos e na Europa, os seus espectáculos são muito esporádicos. Para além das tournées europeias, que se realizam sensivelmente uma vez por ano e têm uma duração aproximada de três semanas, os *The Stingers* só tocam juntos mais meia dúzia de vezes por ano no seu país de origem. Fazer parte da banda é apenas mais uma das múltiplas actividades que preenchem o quotidiano dos seis músicos: ou são professores de música, em escolas públicas e privadas, ou têm outras actividades profissionais regulares e estáveis na sua cidade de residência. Para além destes compromissos laborais fixos nas cidades onde vivem, quatro deles são casados e outros tantos têm filhos pequenos. O perfil destes músicos revelou-se muito diferente daquele que inicialmente pensei constituir o objecto da minha pesquisa.

Assim sendo, pelo quarto dia da tournée, pressenti que o meu olhar antropológico devia apontar numa outra direcção. Tive a sensação que devia passar a

estruturar o meu trabalho através de questões mais orientadas por aquilo que observava e não tanto pelas propostas de partida. Apesar de, nas conclusões do estudo, voltar a abordar algumas das principais linhas teóricas e analíticas que havia anunciado no projecto de tese, o meu objectivo focar-se-ia agora em indagar as motivações daqueles músicos para fazerem as próprias tournées. Porquê embarcar para a Europa, deixando para trás fortes compromissos laborais e familiares, para tocar durante três semanas? Prospectar as suas razões permitir-me-ia compreender não só toda a arquitectura de uma banda em movimento como também questionar e examinar a própria natureza identitária de um músico deste género, isto é, de um músico pertencente à cultura *rock*, no sentido mais lato.

É o que procurarei fazer nas páginas que se seguem. Espero que, à medida que me dedico ao exercício proposto, possa também deixar transparecer várias dimensões do lado privado de uma banda semi-profissional na estrada. Este lado privado ou, se quisermos, num tom Goffmaniano, os bastidores de uma banda em movimento, é uma vertente relativamente desconhecida do público<sup>1</sup>. Tentarei desvendar, refutar ou confirmar muitas das representações do senso-comum em relação às bandas na estrada e relatar outros tantos lados ocultos, nunca esquecendo a minha proposta central, isto é, responder à questão axial da minha tese: “Porquê fazer uma tournée?”.

Para a prossecução dos meus objectivos, dividirei o trabalho em quatro partes distintas. O primeiro capítulo centrar-se-á nas estratégias metodológicas que guiaram a investigação, a saber, a “observação participante” e, de forma mais residual, um método histórico. Farei algumas apreciações detalhadas sobre as principais dimensões e aspectos que marcaram essas opções metodológicas. Em seguida, darei uma explicação sobre o conteúdo e a organização dos anexos, de forma a possibilitar ao leitor uma melhor interacção com os mesmos. Antes de avançar para o capítulo segundo, procederei ainda a uma breve avaliação da importância que a minha própria experiência enquanto músico amador teve nesta dissertação.

O segundo capítulo é de teor essencialmente teórico, e nele se fará uma contextualização dos músicos em estudo e do revivalismo jamaicano dos anos 60. Procurarei situar e definir alguns dos conceitos basilares desta tese, tais como meios musicais, cultura *rock*, redes sociais e circuitos musicais. Estas ferramentas conceptuais, mobilizadas ao longo do trabalho, revelar-se-ão muito proveitosas para descrever e

---

<sup>1</sup> O tom Goffmaniano refere-se ao livro *The Presentation of Self in Everyday Life*, no qual Erving Goffman concebe as interacções humanas numa perspectiva dramática (Goffman, 1959).

analisar a organização da tournée em estudo. Eminentemente introdutório, este capítulo servirá para perceber melhor o tipo de músicos com que trabalhei, alguns particularismos do meio musical em causa, a forma como estes se produzem e reproduzem através de redes e circuitos sociais e ainda os modos como esses mesmos músicos gerem e constroem as suas carreiras.

O terceiro é o capítulo central do meu estudo. Nele, tentarei formular hipóteses sobre os motivos dos músicos para realizarem as digressões, ensaiando de imediato respostas, através dos dados recolhidos no trabalho de campo. Procurarei verificar se os seus motivos são meramente de ordem económica, recorrendo a um exame do orçamento da tournée, mormente dos gastos envolvidos e dos lucros que cada músico dela retirou. Averiguarei se se trata de uma mera forma de divertimento ou se há antes um desejo de promoção da banda, e consequente crescimento, através da angariação de fãs. Indagarei se aquilo que os músicos procuram nas tournées é uma experiência de viagem ou descoberta, contactando novos países e novas cidades. Para tal, darei conta dos horários que regularam o nosso quotidiano na digressão, farei algumas análises à cartografia dos nossos percursos e examinarei algumas dimensões relacionadas com a performance artística e ainda com os próprios discursos dos músicos, tanto em palco como fora dele. No final do capítulo, apresentarei as conclusões a que cheguei, ensaiando uma resposta final para a pergunta central do trabalho. Como veremos, o meu argumento é o de que é o próprio sentido de mobilidade que move os músicos em estudo e ordena as suas actividades musicais; é a forte cumplicidade entre os músicos e a estrada que está por detrás das suas motivações.

O quarto capítulo é o último da tese, antes das conclusões. Tendo em conta as reflexões elaboradas a partir dos dados recolhidos no trabalho de campo, que, como disse, sugerem que o que faz mover os músicos é a busca da própria experiência da mobilidade, farei duas propostas distintas. A primeira reside em configurar o músico como uma figura de mobilidade, isto é, como alguém que depende da mobilidade para construir e perpetuar a sua identidade. A segunda proposta centra-se em definir aquilo a que chamarei de ideal de mobilidade na cultura *rock*. Refiro-me a um conjunto imaginário de idealizações, práticas e representações, relacionado com questões de movimento e mobilidade, que serve de guia à acção dos músicos. No fundo, trata-se de dar alguma espessura histórica à primeira proposta.

Para fechar o trabalho, como referi anteriormente, pretendo abrir novas perspectivas sobre mobilidades na sociedade contemporânea, retomando algumas das



ideias que havia apresentado no projecto de tese. Deste modo, nas conclusões do estudo, preocupar-me-ei em debater a natureza das mobilidades com características semelhantes às dos músicos, equacionando-as de um ponto de vista mais abrangente. Proponho que as projectemos para outras actividades e quadrantes profissionais, de modo a transformá-las numa problemática que pode conduzir-nos a interessantes linhas de investigação sobre a importância da mobilidade humana no mundo contemporâneo. Para já, não quero desvendar mais pormenores. Iniciemos, então, a “viagem”.

# 1. Metodologia

Não repetirei aqui o que foi dito na introdução desta tese. Creio que o leitor já estará devidamente elucidado acerca do conteúdo de cada um dos capítulos do meu estudo. No plano metodológico, creio que há dois pontos fundamentais que importa analisar e debater. A estratégia metodológica presente nesta dissertação contém duas dimensões principais: (a) a “observação participante”, realizada no período de trabalho de campo; e (b) um método histórico, que utilizei para examinar não só o revivalismo jamaicano dos anos 60 como também as origens da cultura *rock*, no final do trabalho. Embora os principais argumentos desenvolvidos ao longo da tese assentem nos dados recolhidos no período do trabalho de terreno, creio que importa dar algumas explicações detalhadas sobre cada uma destas dimensões metodológicas. No final do capítulo, darei ainda uma breve explicação sobre o conteúdo e a organização dos anexos e farei um comentário sobre a importância que a minha experiência como músico amador, desde 2003, teve nesta dissertação.

## 1.1. “Observação participante”

O termo “observação participante” refere-se à técnica de estudo da etnografia por excelência. Através dela, o etnógrafo observa determinado grupo de pessoas e participa nas suas actividades diárias, produzindo assim uma recolha de dados que, posteriormente, servirá de base às suas reflexões. O trabalho de campo, no qual apliquei este método de trabalho, realizou-se entre os dias 13 de Maio e 1 de Junho de 2009. Acompanhei e auxiliei duas bandas norte-americanas de Austin (Texas), *The Stingers Atx* e *Contra-Coup*, numa tournée europeia, durante aproximadamente três semanas. Tradicionalmente, a observação participante requer a existência de um prolongado período de tempo junto das pessoas estudadas. Tendo em conta esta lógica, a duração do trabalho de terreno pode parecer curta, mas as actuações dos músicos deste género não se prolongam por muito mais tempo seguido, visto que exigem um grande esforço físico. Foi, pois, um tempo curto de trabalho e de recolha de dados, mas muito intenso. Em seguida, darei conta de algumas das principais dimensões e aspectos que marcaram a observação participante deste estudo.

**a) Em que medida foi observação?** A observação centrou-se em registar práticas e rotinas diárias dos músicos em estudo, bem como a relação que havia, *a priori*, e que se ia construindo, naquele momento, entre os vários membros da banda. Tentei também observar a relação que os músicos produziam com os seus fãs e com o público nos concertos, tanto em cima do palco como fora dele. Para além disso, observei ainda o tom dos discursos individuais dos músicos e a forma como estes se comportavam perante as pessoas que os recebiam nas localidades. Penso que a dimensão “observação” é importante, pois permite criar algum distanciamento, *in loco*, em relação às pessoas que estamos a estudar e a analisar.

**b) Em que medida foi participação?** Durante as três semanas de tournée, as minhas tarefas desdobraram-se entre conduzir a carrinha nalgumas ocasiões e vender o *merchandise* da banda todas as noites, para além de, naturalmente, ter ajudado a carregar e a descarregar a carrinha e a montar o equipamento nos palcos. Resumidamente, encarnei o papel de motorista, de *roadie* – ajudante de bandas na estrada encarregue da montagem e desmontagem do palco – e ainda de vendedor de *merchandise* (cds, vinis, t-shirts, autocolantes). Foi desta forma que me inseri no grupo de trabalho das pessoas com que viajei, partilhando as suas dinâmicas e actividades diárias. O período em que estive no terreno proporcionou-me participar nas rotinas de mobilidade dos músicos e inscrever-me naquele espaço social, vivendo a experiência da estrada com eles. Acredito que a dimensão “participação” é fundamental para sentir, pressentir e perceber uma série de realidades que não seria possível captar através de entrevistas, tais como o contacto com o público e com as pessoas das diferentes localidades, o cansaço físico de fazer uma digressão, o convívio entre os elementos da banda, o tipo de relações que se fabricam ou ainda a experiência de estar todos os dias na estrada com as mesmas pessoas.

**c) Qual a minha relação com os músicos?** A relação que teci com os músicos não envolveu a produção de hierarquias rígidas entre nós. Como é evidente, eu nunca me senti numa posição social, cultural ou política superior. O mais provável era até que a situação fosse inversa, visto que facilmente eu poderia ter caído numa condição de “empregado não remunerado” daqueles músicos. Contudo, não foi isso que ocorreu, já que senti sempre grande respeito e empatia de parte a parte. O meu interesse era recolher informação que servisse às reflexões que havia proposto, ao passo que o interesse da banda era que eu auxiliasse nas tarefas diárias: conduzir, carregar material, montar o palco e vender produtos. Nem da parte deles nem da minha houve qualquer

recusa ou afastamento. Eles sempre me disponibilizaram tudo o que eu precisava para o trabalho e responderam a todas as perguntas que eu coloquei; por seu turno, eu sempre me prontifiquei para ajudar no que fosse necessário. Construiu-se assim uma relação de compreensão e ajuda mútua que, ao fim de três intensas semanas de viagens e convívio, resultou nalgumas boas e, porventura, duradouras amizades.

**d) Quais os procedimentos técnicos?** Durante o período de trabalho de campo, para além de ter experimentado o que é fazer parte de uma tournée desta natureza, observei, indaguei e interroguei os músicos, recolhendo os dados necessários à elaboração das reflexões e interpretações propostas. Procurei organizar um caderno/diário de campo, no qual fiz várias anotações, com especial incidência para os horários que preencheram o nosso quotidiano, citações dos músicos que considerei pertinentes, algumas práticas diárias e ainda outros dados relevantes, tais como os *cachets* recebidos, a orçamentação da tournée ou o número de espectadores nos concertos. Para além disso, procedi também à elaboração de um álbum fotográfico, com cerca de quinhentas fotografias, à produção de sete pequenos filmes (entre 2 a 4 minutos) que mostram algumas das actuações da banda, bem como o ambiente vivido dentro da carrinha, e ainda à realização de entrevistas informais. Estas entrevistas resultaram, sobretudo, de conversas que fui mantendo com os vários músicos, não existindo propriamente um guião rígido. Inquiri-os sobre a sua vida profissional, vida familiar e sobre as motivações para fazerem as digressões. O meu estudo centra-se, em grande medida, numa interpretação de todos estes dados recolhidos.

**e) Uma nota final.** Gostaria apenas de acrescentar que não fornecerei aqui dados concretos sobre as datas dos concertos, os trajectos que percorremos, a quilometragem da tournée ou o perfil dos músicos em estudo, pois pretendo que o leitor contacte com esses mesmos dados ao longo da leitura do texto. Creio que faz mais sentido apresentar esses dados à medida que vou construindo o argumento principal deste estudo.

## **1.2. Método histórico**

A segunda dimensão metodológica utilizada centra-se num método mais historiográfico, embora, na verdade, talvez deva relativizar um pouco esta afirmação. Nas páginas que se seguem, optei por fazer duas pequenas incursões históricas para fundamentar melhor os meus argumentos, contextualizando as ideias elaboradas numa

linha cronológica e numa dinâmica histórica. Não se trata, pois, de qualquer investigação de arquivo ou pesquisa científica aprofundada. A primeira reflexão de cariz eminentemente histórico, intitulada “O revivalismo jamaicano dos anos 60” (ponto 2.2.), centra-se numa viagem pela fundação e expansão do meio do revivalismo jamaicano dos anos 60. Servirá, acima de tudo, para conferir uma maior consistência e leitura analítica ao meio musical que envolve os músicos em estudo. Visto que não existe qualquer trabalho publicado sobre a história deste género musical, os dados apresentados resultam da minha inserção nesse mesmo meio enquanto músico amador. A segunda incursão reside numa revisitação da origem da cultura *rock* no final da tese, “O ‘ideal de mobilidade’ na cultura *rock*” (ponto 4.2.). Percorrerei os anos 60, com especial enfoque na emergente juventude contra-cultural da época e nos músicos coevos, no intuito de confirmar a existência de um forte ideal de mobilidade na génese dessa cultura musical. Como se depreende, esta opção metodológica, presente apenas em dois pontos da tese, detém um peso pouco significativo na economia da dissertação. Ainda assim, creio que estas explicações prévias são importantes.

### **1.3. Anexos**

Os anexos estão reunidos, quase exclusivamente, em plataforma digital, no cd-rom que acompanha a tese. O leitor encontrará quatro pastas com a mais diversa informação. Em primeiro lugar, uma pasta com cerca de quatrocentas fotografias da tournée, com especial incidência para as salas de espectáculo, para os *backstages* e para os sítios onde pernoitámos (“Fotos da tournée”). Depois, uma segunda pasta com sete pequenos vídeos que mostram, por um lado, o ambiente da carrinha durante a viagem e, por outro, algumas actuações da banda (“Vídeos da tournée”). A terceira pasta contém os cartazes de cerca de metade dos espectáculos realizados (“Cartazes da tournée”) e, por último, há ainda uma pasta com dois mapas que fazem parte de uma publicação anterior minha, à qual faço referência entre nas páginas 47 e 50 desta dissertação (“Mapas do artigo”). O único ponto dos anexos que não se encontra digitalizado é um pequeno glossário dos estilos musicais e das subculturas juvenis referidas ao longo do estudo, que, por motivos vários, não coube desenvolver no corpo do texto. O leitor poderá encontrá-lo no final do trabalho (“Glossário”). A informação contida nos anexos será relembrada ao longo das páginas que se seguem.

## 1.4. A minha experiência como músico

Gostava de deixar uma nota final antes de avançar para o segundo capítulo. A par com as minhas actividades académicas, sou também músico amador desde 2003. No final desse mesmo ano, fundei o projecto musical *Contratempus* que, para além de ter percorrido o país de norte a sul com cerca de cinquenta espectáculos entre 2004 e 2006, lançou o primeiro disco original em Junho de 2005 (“Algures, no meio do nada”). Em 2006, fundei um outro projecto, com o nome *The Ratazanas*, que, neste momento, já conta com a publicação de um trabalho (“Ouh La La!!”) na maior editora de revivalismo jamaicano da Europa, curiosamente a mesma que lançou os dois primeiros discos da banda *The Stingers*. Esta experiência como músico foi importante por três motivos distintos. Num primeiro momento, no desenvolvimento de interesses pessoais pelo campo musical. Em segundo lugar, na obtenção dos contactos com os músicos em estudo, permitindo a realização do trabalho de campo. Por último, nas próprias negociações com o grupo *The Stingers*. Movimentar-me com estes músicos só foi possível devido à ajuda que pude proporcionar nas suas actividades diárias. Estar familiarizado com instrumentos musicais e, mais importante, com toda a envolvência que rodeia um concerto facilitou muito este processo.

## 2. Meios musicais, redes sociais e a tournée

Neste segundo capítulo, tentarei situar o conceito de “meios musicais” (*music scenes*), que utilizarei ao longo do estudo, e cruzá-lo-ei com um pequeno balanço da bibliografia fundamental sobre redes sociais. O objectivo centra-se em perceber como a subsistência de certos circuitos sociais é fundamental para a produção e reprodução destes meios. É a articulação entre os músicos, o público, os promotores de eventos, as editoras, as respectivas lojas, as discográficas e as revistas especializadas que possibilita a existência e a manutenção de determinado meio musical. Muitas vezes alimentados por empreendimentos amadores, associativos e juvenis, em parceria com empresas profissionais, estes meios fabricam e consolidam estilos de vida que atravessam fronteiras nacionais e aproximam pessoas de regiões muito distantes.

Esta contextualização preliminar revelar-se-á importante visto que, como veremos num segundo momento, é precisamente no seio destas redes e circuitos sociais que os músicos em análise se movimentam e constroem as suas carreiras musicais. Sem as redes sociais contíguas ao meio musical do revivalismo jamaicano – que tratarei também de descrever neste capítulo –, teria mesmo sido impossível aos *The Stingers*, numa primeira fase, agendar os espectáculos e, numa segunda, realizá-los. A existência de uma rede de contactos sólida e dispersa pelas mais diversas localidades é indispensável para a realização das suas actividades musicais. A junção da ideia de rede social com a noção de meio musical resulta naquilo a que chamarei de “circuito musical”. Estes circuitos são da maior importância não só para a realização das tournées das bandas como para a própria produção e reprodução do meio musical que lhes subjaz.

No final do capítulo, tentarei evidenciar isso mesmo. Demonstrarei que estes circuitos musicais foram fundamentais para toda a estrutura organizacional da tournée europeia dos *The Stingers*. A produção de um empreendimento desta natureza, que detém uma estrutura bastante amadora e flexível, não seria exequível sem a existência prévia de um conjunto significativo de promotores de concertos e público específico, comprometido com o estilo musical em causa, espalhado por várias regiões. Concluirei o capítulo com alguns exemplos práticos que ilustram esta realidade, ao mesmo tempo que descrevo as várias dimensões da estrutura da tournée em si. Este capítulo serve,

acima de tudo, para contextualizar o tipo de músicos em estudo, o meio musical no qual a banda se insere e os principais aspectos da organização da digressão.

## **2.1. Meios musicais (*music scenes*)**

Em 1989, Ruth Finnegan publica *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*. A obra representa um marco fundamental nos estudos sobre músicos no seio das ciências sociais, visto que, para além de se tratar de um dos trabalhos mais exaustivos realizados em contextos urbanos (Milton Keynes, nos anos 80), centra-se numa reflexão sobre a produção musical levada a cabo por músicos amadores – objecto de estudo, até à data, ausente do escopo analítico do meio académico –, escondidos na sombra dos grandes interesses comerciais. A autora conclui que a casa e a escola, as igrejas e o Estado, as associações e os bares e ainda as lojas de discos e os estúdios de gravação fazem parte de um tecido local que possibilita a permanente (re)produção da actividade musical. Por detrás da aparente “desorganização caótica” do mundo da música local, encontramos, afinal de contas, uma estrutura social que impele e possibilita a sistemática criação dos mais diversos músicos, dos mais variados itinerários que estes escolhem e produzem ao longo da sua vida e de uma permanente (re)invenção da música e cultura britânicas (Finnegan, 2007).

Contudo, não são os argumentos inovadores de Finnegan que pretendo realçar por agora, mas antes o conceito onde eles acabam por desaguar e se sustentar teoricamente: “mundos musicais” (*musical worlds*). Inspirado nos ensinamentos de Howard Becker, que, em 1982, havia criado e sistematizado o termo “mundos artísticos” (*art worlds*) num livro com o mesmo nome (Becker, 1982), o conceito de Finnegan mostra-nos como estes “mundos” não se distinguem apenas pelos diferentes estilos musicais, mas também por outras convenções sociais, tais como os valores, as ideias e as práticas partilhadas pelo conjunto de pessoas que neles participam, os próprios modos de produção e distribuição da música ou ainda a organização social das actividades musicais realizadas. Com esta obra, e naturalmente com alguns outros estudos de menor impacto – recordo-me, por exemplo, de *Rock Culture in Liverpool* de Sara Cohen (Cohen, 1991) ou de *Dissonant Identities* de Barry Shank (Shank, 1994) –, estavam dados os primeiros passos na produção de um conceito que, mais tarde, veio a ser designado como meio ou cena musical.



Este último termo é uma tradução de *music scene*. Podia também utilizar aqui expressões como “subcultura musical”. Não querendo, à partida, excluir tal conceito – e procurando antes elementos favoráveis à sua convergência –, creio que a noção de meio ou cena musical é mais sugestiva quanto ao significado que lhe pretendo incutir. Anthony Giddens, em *Sociologia*, define “subcultura” como “qualquer segmento da população que se distingue da sociedade envolvente pelas suas normas culturais” (Giddens, 2004: 703)<sup>2</sup>. É certo que tal noção se pode aplicar ao contexto dos meios musicais. Contudo, nesta fase do trabalho, não pretendo entrar em discussões sobre segmentos populacionais e normas culturais, já que muitas pessoas que compõem determinado meio musical possuem identidades híbridas e múltiplas, não havendo fronteiras claras entre quem faz ou não parte dele. Assim sendo, prefiro empregar, por agora, termos como meio ou cena musical, visto que, de uma forma “neutra”, sugerem apenas a imagem de um ambiente social propício a um conjunto de práticas e discursos compartilhados. Este é o significado que eu pretendo transmitir.

Como muito bem documentam Andy Bennett e Richard Peterson, num livro de 2004, intitulado *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*, a formulação (*music scenes*) aparece pela primeira vez no discurso jornalístico ainda na década de 40, reportando-se ao mundo marginal e boémio do *jazz* americano. Desde então, tem sido utilizada para descrever os mais diversos fenómenos e movimentos sócio-musicais, desde os *mods* dos anos 60 até aos metaleiros dos anos 80. Nos últimos quinze ou vinte anos, o conceito foi sendo transposto para a semântica académica. Primeiramente mencionado por Will Straw em 1991 (Straw, 1991), a sua mobilização tem sido cada vez mais recorrente, podendo ser hoje considerado um conceito modelar das investigações académicas no que toca à produção, performance e recepção musicais. Segundo os mesmos autores:

“O conceito ‘cena musical’ designa os contextos nos quais nichos de produtores, músicos e fãs colectivamente partilham os seus gostos musicais e colectivamente se auto-distinguem de outros grupos. (...) As investigações que utilizam a perspectiva dos ‘meios’ centram-se em situações onde os praticantes e os fãs se juntam e produzem música para seu próprio divertimento. Em muitos aspectos, a organização dos ‘meios musicais’ contrasta fortemente com a da indústria musical multinacional, na qual relativamente poucas pessoas criam música para mercados massificados.” (Bennett e Peterson, 2004: 1-3)

---

<sup>2</sup> Em concordância com as normas para a elaboração da dissertação de mestrado, as citações foram traduzidas por mim para o português. Nalguns casos, utilizo as expressões do inglês original, depois da tradução. Existem duas excepções a esta regra: trata-se da transcrição de letras de canções que, dado o seu carácter poético, decidi manter na língua original e fazer a respectiva tradução em nota de rodapé.

Em suma, meio musical refere-se aos pequenos circuitos sociais, onde público e músicos se encontram para viver as suas preferências musicais, diferenciando-se das restantes pessoas e, muitas vezes, criando estilos de vida distintos e partilhados, com certos valores, práticas e representações comuns. A própria fronteira entre o público e os músicos é muito ténue, visto que, de um dia para o outro, as posições podem comutar rapidamente. Aqueles que estão hoje no palco podem muito bem ser a plateia de amanhã, e vice-versa. Como facilmente se depreende, tal dinâmica contradiz as lógicas da grande indústria musical, na qual as estrelas do *mainstream* actuam para milhares de pessoas, não permitindo um contacto real entre os artistas e os fãs. Nestes casos, recordo-me inclusivamente de concursos promovidos pelos *media* que possibilitam a um número muito restrito de admiradores privar com o seu músico favorito durante dez minutos.

Não posso, contudo, deixar de advertir para o facto de os meios musicais e a indústria dependerem um do outro e engendrarem pontos de contacto. Não esqueçamos que a indústria necessita que os meios produzam novas formas de expressão musical para, de seguida, poder transformá-las em produtos dirigidos a uma grande audiência. Por seu turno, os meios socorrem-se das tecnologias fabricadas pela indústria (cd e internet, entre outras) e tiram partido das oportunidades que esta lhes possa abrir. Um óptimo exemplo desta dinâmica é o recente caso da famosa cantora britânica Amy Winehouse. No início do actual milénio, em Nova-Iorque, desenvolveu-se um meio musical em torno do revivalismo do *funk* e *soul* à moda dos anos 60<sup>3</sup>. A encabeçar o movimento, encontramos a *Daptone Records* e a sua banda principal, os *The Dap-Kings*. Ora, quando a grande indústria decidiu promover a ascensão da Amy Winehouse aos *tops* musicais, não só estimulou e potenciou o seu *look* alusivo à década de 60<sup>4</sup>, sustentando-se assim numa expressão musical que já corria em meios mais fechados, como contratou a própria banda *The Dap-Kings* e respectivos músicos para produzirem e gravarem o seu disco *Back to Black*. Ambos os lados tiraram proveito desta parceria.

Feito este parêntesis, regressemos agora ao livro *Music Scenes* de Bennett e Peterson. Os autores partem da definição acima apresentada para distinguir três tipos de meios musicais: os meios locais, os translocais e os virtuais. Aquele que mais me

---

<sup>3</sup> Este revivalismo já vinha de anos anteriores, com a editora *Desco* e as bandas *Sugarman 3*, *The Mighty Imperials*, *The Daktaris*, etc. O leitor poderá encontrar uma explicação sobre os estilos *funk* e *soul* no glossário, em anexo.

<sup>4</sup> Para além de a sonoridade e de a composição dos temas serem alusivas à década de 60 (o próprio disco foi gravado de modo analógico, como se fazia há quarenta anos atrás), basta estar atento à indumentária e à decoração dos palcos que a cantora pisa.

interessa vincar aqui é o segundo, visto que o revivalismo da música jamaicana dos anos 60 é, sobretudo, um meio translocal. Os autores explicam-nos que o carácter translocal de um meio musical emerge através do desenvolvimento de uma comunicação regular entre vários meios locais semelhantes ou, pelo menos, dedicados ao mesmo estilo musical e de vida (Bennett e Peterson, 2004: 6). Mais à frente, voltarei a este ponto. Creio que pensavam, embora sem o especificar, na ideia de um circuito social que atravessa várias localidades e, muitas vezes, várias fronteiras, resultando numa espécie de “circuito musical transnacional”.

## 2.2. O revivalismo jamaicano dos anos 60

Antes de avançarmos para a questão das redes e circuitos sociais, permitam-me elaborar uma breve história do meio musical do revivalismo jamaicano dos anos 60. Servirá para contextualizar o tipo de música e de ambientes a que me refiro, isto é, o meio no qual os *The Stingers* se inserem e que nos envolveu durante as três semanas de tournée. Para começar, diríamos que o revivalismo jamaicano dos anos 60, como tantos outros, se enquadra no mundo da cultura e música *pop/rock*, na sua acepção mais abrangente possível. Todavia, classificar e definir tal conceito não é um exercício fácil, dado que o leque de estilos musicais e de estilos de vida que o constituem são inumeráveis. Por agora, socorrer-me-ei das palavras de Jason Toynbee, um dos maiores especialistas da sociologia da música *pop/rock*, para ensaiar uma descrição:

“A música pop distingue-se da música clássica e da música folk principalmente porque se desenvolveu historicamente através dos *mass-media*. O seu objecto característico, o disco, representa, em simultâneo, um tipo específico de performance artística e um meio de comunicação. Os métodos de composição artística variam muito: podemos incluir o método da escrita antes da performance, típico da música clássica, mas muitos outros há, como a integração da composição e performance em simultâneo, muitas vezes envolvendo esquemas de improvisação e o uso de tecnologia de reprodução. Socialmente, a música pop/rock engloba as mais variadas classes populacionais, desde a classe média até às classes operárias, passando pelas comunidades de diáspora. Classe e etnicidade articulam-se de forma complexa no mundo da música pop/rock. Contudo, podemos denotar duas tendências divergentes. Por um lado, os diversos estilos musicais enquadrados neste mundo servem para identificar e diferenciar grupos sociais particulares nas suas lutas diárias contra a exclusão das culturas dominantes e seus valores – população negra, homossexual, certas subculturas juvenis e, ainda, o caso das mulheres. Por outro lado, e de uma forma um pouco paradoxal, há uma forte pressão hegemónica para o *mainstream*, isto é, para o desejo de a música pop/rock servir de expressão a toda a população.” (Toynbee, 2000: xix)

Como se depreende, uma definição deste género abarca inúmeros géneros musicais, incontáveis abordagens e técnicas de composição e os mais diversos perfis de pessoas. Em todo o caso, creio que uma boa maneira de pensarmos nas bandas e no tipo de sonoridades que nessa definição se encaixam será imaginarmos os grupos que podem pisar, por exemplo, o palco do Festival Sudoeste ou do Super Bock Super Rock. Uma banda de *jazz*, um grupo de gaiteiros transmontanos, acompanhados por um rancho folclórico, ou um pianista de música erudita dificilmente o fariam, pelo menos sem um esforço de contextualização muito evidente. Estes três casos, representativos dos mundos da música *jazz*, da música tradicional e da música clássica/erudita são apenas três exemplos de abordagens musicais desajustadas das características basilares de comunicação e performance artística do *pop/rock*.

Por seu turno, uma banda como os *The Stingers*, assim como qualquer outra do meio do revivalismo jamaicano, já se consegue adequar à realidade deste mundo. Seria sem surpresa que os veria actuar num dos festivais mencionados. De facto, o revivalismo da música jamaicana enquadra-se na definição acima apresentada, já que não só vive sob o legado do disco e sob as formas particulares de composição desta cultura, como tem também em vista a produção de estilos de vida e de subculturas juvenis específicas, ao mesmo tempo que almeja tornar-se um estilo musical potencialmente apreciado por um conjunto alargado da sociedade. Outrossim, a própria performance artística, assente numa formação de músicos que actua ao vivo para centenas ou milhares de jovens, ou ainda a organologia dos grupos, composta essencialmente por guitarras eléctricas, bateria, teclados e sopros, são tipicamente ao estilo do mundo *pop/rock*, mormente das bandas que produziram o género, ainda nos anos 50 e 60. Vejamos, então, os particularismos do revivalismo jamaicano.

Quando falamos de música jamaicana, a primeira palavra que nos vem à cabeça é, quase inevitavelmente, *reggae*. Contudo, como muito bem nos mostra Steve Barrow na mais completa enciclopédia de música jamaicana feita até à data (*The Rough Guide to Reggae*), o *reggae* não é a primeira expressão musical autóctone jamaicana. Os seus predecessores são o *mento*, o *ska* e o *rocksteady* (Barrow, 2004). O *mento* é um estilo musical tipicamente caribenho, muito parecido com o *calypso* de Trinidad e Tobago, no qual se utilizam instrumentos como o banjo, a guitarra acústica, a rumba box e algumas percussões. Trata-se de uma música alegre, permanentemente convidando à dança, que se caracteriza pela acentuação de todos os tempos de um compasso binário, com uma

guitarra em contratempo ritmado, meio *funky*, e com os sopros a cantarem uma melodia, e pelas letras bem-humoradas, contendo muitas referências sexuais.

A popularidade do *mento*, fundida com a forte influência da música americana – *rhythm & blues*<sup>5</sup> e *jazz* – que passava nas rádios locais, resultou pouco tempo depois nos dois primeiros estilos musicais particularmente jamaicanos: o *ska* e o *rocksteady*. Reza a lenda que o *ska* derivou mesmo de más interpretações e más imitações do *r&b* e do *jazz* americanos dos anos 50! O *ska* e o *rocksteady* são estilos musicais bastante semelhantes; ambos detêm uma batida muito parecida. A grande diferença reside na velocidade a que são tocados. O *rocksteady* é bastante mais pausado e compassado do que o *ska*. A batida original jamaicana é caracterizada por uma secção rítmica – baixo e bateria – a vincar repetidamente os tempos dois e quatro de um compasso musical quaternário e por uma secção de instrumentos harmónicos – normalmente guitarra e teclado/piano – a tocarem sempre em contratempo, com harmonias simples e inspiradas pelo *blues* americano. As melodias dos temas ficam quase sempre a cargo dos sopros (saxofone, trombone, trompete) e das vozes. Trata-se de estilos muito dançáveis, como é aliás característica comum de toda a música caribenha<sup>6</sup>.

É já no final dos anos 60 que surge o primeiro *reggae* na ilha, comumente apelidado de *early reggae* e pouco relacionado com a cultura *rastafari* que lá desabrochava. Este género, facilmente confundível com alguns temas de *rocksteady*, caracteriza-se por uma batida ligeiramente mais rápida, sugerida pelo ritmo imposto pela bateria, e ainda por linhas pesadas de órgão (geralmente, um *Hammond B3*) e pela utilização do baixo eléctrico em vez do contrabaixo<sup>7</sup>. O *early reggae* é o último estilo jamaicano com forte adesão no meio musical do revivalismo jamaicano. Os seus sucessores, nomeadamente o *roots reggae* e o *dub*, pouco se relacionam com o revivalismo jamaicano dos anos 60 mais genuíno, entrando em contacto com o meio apenas de forma superficial e residual. É já em plena década de 70 que estes dois últimos estilos musicais são criados. O *roots reggae* e o *dub* – estes, sim, fortemente conotados com o movimento *rastafari*<sup>8</sup> – são aqueles que popularizaram artistas como Bob Marley, originando um consumo massificado na Europa e nos EUA. Os restantes, mormente o *ska* e o *rocksteady*, ficaram na sombra da grande indústria musical.

---

<sup>5</sup> Este estilo musical consta do glossário no final da tese.

<sup>6</sup> Recomendo a audição do grupo jamaicano *The Skatalites* para se ficar com uma ideia mais nítida do que é o *ska*; sugiro bandas como *Alton Ellis & the Flames* ou *The Heptones* para o caso do *rocksteady*.

<sup>7</sup> Os trabalhos, entre 1969 e 1972, de bandas como *Lee Perry & the Upsetters*, *Harry J Allstars*, *The Dynamites* ou *The Crystalites* são obrigatórios para compreender este género musical.

<sup>8</sup> No glossário, existem explicações mais detalhadas sobre o movimento *Rastafari*.

No final dos anos 70 e durante os anos 80, a música jamaicana alusiva aos anos 60 desapareceu quase por completo. As primeiras bandas a tocar e a reinventar os estilos musicais do *ska* e do *rocksteady* remontam já ao início da década de 90. Se bem que o *ska* tenha sido alvo de um longo processo evolutivo, sobretudo se recordarmos o *2-tone* inglês (uma fusão entre os fundamentos musicais do *ska* com o *rock* britânico do final dos anos 70<sup>9</sup>) e, mais tarde, o *ska-punk* dos EUA<sup>10</sup>, a verdade é que a batida jamaicana original só volta a reaparecer no panorama musical internacional já nos anos 90<sup>11</sup>.

Assim, quando falo de revivalismo jamaicano, refiro-me às bandas que se auto-classificam como grupos de revivalismo dos anos 60, materializando tal discurso numa música que reflecte precisamente esse ambiente, sobretudo através da batida dos temas. Embora a música destas bandas resulte em algo bastante diferente da música jamaicana original, havendo inclusive muitas idiossincrasias e interpretações locais divergentes, os pressupostos do revivalismo jamaicano assentam numa reprodução da batida original dos anos 60 e, muitas vezes, numa reprodução de certos ambientes dessa época (indumentária, bebidas, decorações, etc.). Na realidade, podemos mesmo aferir que o revivalismo jamaicano impulsiona determinados estilos de vida e de consumo. Os concertos, as festas, as lojas de discos e os bares alusivos ao tema servem frequentemente de ponto de encontro local para determinadas pessoas que se identificam umas com as outras através de certas roupas, maneiras de estar, consumos, práticas e até valores. Por norma, todas estas dimensões remetem para uma moda *vintage*, a fazer recordar ambientes da década de 60. O caso dos *mods* e dos *skins*<sup>12</sup> é sintomático a este respeito. Estes dois estilos de vida são, em grande parte, alimentados pelos encontros que o meio musical do revivalismo jamaicano proporciona.

O género musical em causa começou a emergir nos anos 90 em localidades como Nova-Iorque e Los Angeles. Embora só se tenha tornado “explosivo” na cidade californiana já na viragem do século (através de bandas como *The Aggrolites* ou de artistas como Chris Murray), a banda *Hepcat* (LA), um dos conjuntos mais acarinhados de sempre pelo público deste meio, lançou o seu primeiro disco logo em 1993 (*Out of*

---

<sup>9</sup> A banda *The Specials* é a mais representativa deste estilo musical. Mas outras há, como os *Bad Manners*, *The Selecter* ou ainda *Madness*.

<sup>10</sup> Estilo musical de bandas como os *Catch 22*, *Fishbone* ou *Mighty Mighty Bosstones*.

<sup>11</sup> Deixo, contudo, uma nota: muitas vezes, pode tornar-se difícil delinear uma fronteira clara entre o meio musical do revivalismo jamaicano e os meios do *2-tone* ou do *ska-punk*, visto que pode haver grupos musicais e fatias de público consideráveis que percorrem os circuitos de cada meio.

<sup>12</sup> O leitor poderá encontrar informação sobre estas duas subculturas no glossário.

*Nowhere*). Na Grande Maçã, a história é bem diferente, visto que, em apenas meia dúzia de anos, Nova-Iorque se tornou o centro mundial do revivalismo jamaicano. Creio mesmo que o grupo de músicos e respectivo público que nele participaram constituem o estereótipo de um meio musical local. Apesar de haver um conjunto de bandas, com um alinhamento fixo de músicos, a liderar o movimento – refiro-me, por exemplo, aos *The Slackers*, *The Scofflaws* e *New York Ska Jazz Ensemble* –, a verdade é que os membros dessas mesmas bandas estavam constantemente não só a compor e a gravar música uns com os outros, como também a assistir aos espectáculos uns dos outros. O famoso estúdio de Jeff Baker (mais conhecido por King Django), *Version City*, transformou-se num ponto de encontro local daqueles que são hoje considerados alguns dos maiores músicos e produtores de revivalismo jamaicano – falo de Vic Ruggiero, Victor Rice, David Hillyard, entre outros.

Para além de Nova-Iorque e Los Angeles, outros pontos do globo assistiram à emergência deste género musical nos anos 90. Na Alemanha, por exemplo, Richard Jung, também conhecido por *Dr. Ring Ding*, é tido como um dos principais pioneiros europeus do revivalismo jamaicano, tendo começado a gravar os primeiros trabalhos logo no início da década (apesar de o seu primeiro disco, com os *The Senior Allstars*, intitulado *Dandimite!*, ser já de 1995). Hoje em dia, a Alemanha é um dos países com maior número de músicos interessados no estilo e com a editora europeia mais profícua: a *Grover Records* (se o leitor bem se recorda, esta foi a editora que lançou dois dos discos dos *The Stingers*). Para além do caso alemão, também no Japão surgiu uma das bandas com a carreira mais extensa no seio deste meio musical: *Tokyo Ska Paradise Orchestra*. Pode parecer surpreendente que a um país tão distante – geográfica e culturalmente – tenha chegado este estilo musical. Contudo, hoje em dia, o Japão conta com uma das editoras mais activas do mundo (*Ska In The World Records*) e com uma grande quantidade de bandas a tocar música jamaicana revivalista (*Mood Makers*, *Dreamlets*, *Little Tempo*, entre outras).

Na viragem do milénio, muitos outros meios locais dedicados a este estilo musical brotaram e expandiram-se. Na Bélgica, bandas como os *The Moon Invaders* e os *The Internationals*, assim como o famoso núcleo de divulgação local deste género musical *Sk'Antwerpen* (baseado em Antuérpia), estão já há alguns anos em actividade regular. Na França, a reconhecida editora *Patate Records*, com os grupos *Jim Murple Memorial* e *Aspo*, entre outros, também tem vindo a fazer uma boa promoção. Em Espanha, o número de bandas a tocar o estilo é (quase) incalculável. A editora

*Liquidator Music*, dirigida pelo DJ Toni Face, conta nas suas fileiras com inúmeras bandas de *ska*, *rocksteady* e *reggae* revivalista, à moda dos anos 60: *Los Granadians*, *Peeping Toms* e *Begoña Bang-Matu* são apenas alguns dos exemplos com maior longevidade. O mesmo se poderá dizer da distribuidora *Upbeat*, sediada em Madrid. Poderia ter dado muitos outros exemplos. Em Inglaterra e em Itália, o interesse tem vindo sempre em crescendo ao longo dos anos. Actualmente, já existe também um conjunto relevante de músicos a tocar o estilo em cidades do Leste Europeu (Praga e S. Petersburgo, por exemplo<sup>13</sup>), do continente Sul-Americano<sup>14</sup> e um pouco por todo o mundo.

Desde a viragem do milénio, a maioria destes meios musicais locais entraram em contacto regular uns com os outros, produzindo aquilo a que Bennett e Peterson apelidam de “meio translocal” (Bennett e Peterson, 2004: 8). A facilidade, ao nível das comunicações, que a internet proporciona terá sido decisiva neste processo. Como vinha dizendo anteriormente, esta transformação só foi possível devido às redes sociais que se foram estruturando ao longo do tempo. Essas mesmas redes sociais continuam, hoje em dia, a ser determinantes na contínua produção e reprodução do meio musical do revivalismo jamaicano, através da fabricação de circuitos próprios do meio. Os contactos entre as pessoas, transversais às diversas localidades, estão na base da divulgação do som, dos encontros semanais (concertos locais, festas em bares) e anuais (grandes festivais), da circulação musical de todas as bandas (amadoras e profissionais) e da própria circulação dos músicos. Nesta medida, creio ser relevante tecer algumas considerações sobre a teoria das redes sociais, desvendando algumas ideias-chave sobre o tema.

### **2.3. Redes sociais e circuitos musicais**

No ano passado, o sociólogo holandês Jeroen Bruggeman publicou *Social Networks: An Introduction*. Como o próprio título indica, o livro é uma espécie de manual de introdução à teoria das redes sociais. Embora não aprofunde o tema, creio que o autor consegue sintetizar muito bem todas as problemáticas em seu torno. De acordo com Bruggeman, as análises que utilizam o conceito de redes sociais configuram as relações sociais em termos de nós (*nodes* ou *vertices*) e linhas (*lines* ou *edges*). Os

---

<sup>13</sup> Ver as bandas *Prague Ska Conspiracy* e *St. Petersburg Ska Jazz Review*.

<sup>14</sup> Recordo-me dos brasileiros *Firebug* e dos argentinos *Satélite Kingston*.



nós normalmente representam pessoas ou organizações, ao passo que as linhas simbolizam as relações entre os vários intervenientes na rede. Uma rede social é uma estrutura social composta por nós entrelaçados por vários tipos de interdependência, tais como valores, visões, ideias, amizade, parentesco, conflito, trocas culturais, trocas financeiras, etc. As redes sociais podem operar nas mais diversas escalas, desde a família até à nação, e detêm um papel determinante na resolução de problemas e conflitos, no modo como as organizações e instituições são produzidas e geridas e, até mesmo, na prossecução dos objectivos pessoais de cada um (Bruggeman, 2008).

O livro de Bruggeman é muito útil para contextualizarmos esta temática. O autor não só consegue produzir uma boa definição como também elabora uma espécie de genealogia do tema. Diz o autor que o conceito de redes sociais começou a ser elaborado ainda nos anos 50. A famosa publicação de John Barnes, de 1954, “Class and Committees in a Norwegian Island Parish”, costuma ser apontada como um dos textos fundadores desta temática. Depois de um trabalho de campo de dois anos desenvolvido na Noruega, o autor começa a empregar sistematicamente o termo “rede” para designar alguns padrões de laços sociais, aparentemente transversais aos tradicionais conceitos delimitadores das ciências sociais: tribos, famílias, género, etnicidade, etc. (Barnes, 1954). Pouco tempo depois, Barnes muda-se para a London School of Economics (LSE) e descobre que Elizabeth Bott e John Clyde Mitchell estão a desenvolver ideias semelhantes. O conceito de rede social ganhava assim os primeiros contornos.

O trabalho mais reconhecido de Elizabeth Bott, *Family and Social Network*, incide no caso particular da família. O emprego que a autora faz do conceito de rede social permite entender como a família se articula com outros grupos e instituições através da rede de relações pessoais que ligam os seus membros, desmistificando a ideia de que funcionaria antes como uma espécie de cápsula concêntrica (Bott, 1957). Clyde Mitchell, por seu turno, com o livro *Social Networks in Urban Situations*, conseguiu reunir um grupo de especialistas com o objectivo de aprofundar o conceito e aplicá-lo a um conjunto de contextos etnográficos, centrados em cidades da África Central. A obra revela-se especialmente proveitosa no que diz respeito ao avanço teórico em torno do conceito, sobretudo se atendermos às questões da morfologia das redes (ancoragem, densidade, alcance, etc.) e das interacções humanas que elas suscitam (durabilidade, intensidade, frequência, etc.) (Mitchell, 1969).

O tema das redes sociais foi-se tornando cada vez mais recorrente a partir da década de 70. Nessa mesma altura, surgem outros dois autores muito relevantes. Refiro-

me a Mark Granovetter e a Jeremy Boissevain. Em 1973, o primeiro publica um artigo intitulado “The Strength of Weak Ties”, no *American Journal of Sociology*. O autor explora as formas como os laços fracos de relacionamento (de acordo com as suas palavras, *acquaintances*, isto é, formas de relacionamento distante ou de baixa intensidade) entre as pessoas não só podem ser decisivos na vida, no quotidiano e nas metas individuais de cada um, como são também a única forma de ligar duas redes sociais compostas apenas de laços fortes (Granovetter, 1973). Por seu turno, Boissevain, um ano depois, publica *Friends of Friends*. Neste livro, o objectivo do autor é elaborar e sistematizar um modelo analítico em torno dos processos de formação e transfiguração dos padrões de relacionamento inter-subjectivo. Partindo daqui, Boissevain procura entender como as pessoas encaram e manipulam tais relações e como, nesse processo, produzem alianças sociais para atingir os seus fins (Boissevain, 1974). Mais recentemente, autores como Manuel Castells têm mobilizado o conceito para estudar o crescente fenómeno da informatização da sociedade (Castells, 2007).

Mas, afinal de contas, como é que toda esta linha bibliográfica e teórica me poderá ajudar? Creio que ela é especialmente útil para teorizar e definir o conceito de circuito social, muito importante para desenvolver todo o raciocínio subjacente a este trabalho. Quando falo de circuitos, refiro-me a um conjunto articulado de espaços – físicos ou virtuais – e/ou eventos sociais que promovem o encontro das pessoas que se identificam *com* e fazem parte *de* determinado meio, seja ele artístico, musical, financeiro, etc. Para o caso concreto do revivalismo jamaicano, penso, por exemplo, em certas salas de espectáculo vocacionadas para o consumo deste tipo de música, em certas lojas de discos que os fãs frequentam ou ainda em certos circuitos de *websites* na internet que promovem a divulgação da música jamaicana revivalista.

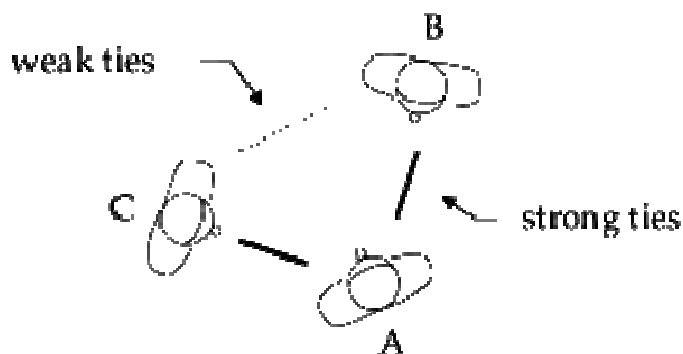
Existem muitas salas de concertos dirigidas a este público. Recordo-me, entre outras, do *Club Ska* em Londres, do *Sedel* em Lucerna, do *Ernesto's* em Sittard na Holanda (mítico restaurante mexicano onde a banda *The Slackers* termina sempre as suas digressões europeias e onde já gravou inclusivamente um disco), do *Bar Mondial* em Antuérpia ou ainda do *McCormack's* em Leipzig na Alemanha. Embora se realizem alguns concertos de outros géneros musicais nestas salas, a verdade é que, quando alguém relacionado com o meio as menciona, há uma identificação imediata. Há também muitas lojas de visita obrigatória para qualquer fã de *ska*, *rocksteady* e *reggae* revivalista: vem-me à cabeça a *Daily Records* em Barcelona, a *Upbeat* em Madrid ou a

*Crocodisque* em Paris. Quanto à internet, para além dos numerosos sites especializados, o caso do *myspace* é paradigmático.

O *myspace* é um *website* muito popular cujo objectivo é precisamente a criação de redes sociais virtuais. Cada utilizador constrói uma página de perfil, onde expõe as suas músicas, juntamente com algumas fotografias e uma biografia, e, a partir daí, liga-se a outros utilizadores que passam a ser seus “amigos”. Estes utilizadores tanto podem ser fãs, músicos, bandas como até editoras ou distribuidoras. O número de pessoas que se articulam em torno de um género musical é tão elevado que acaba por fabricar redes de contactos da maior importância, possibilitando um contínuo fluxo de informação diário sobre novas bandas, novos discos, concertos, etc. Todos estes circuitos são imprescindíveis para garantir a contínua reprodução de determinado meio musical.

A ideia de circuito torna-se especialmente visível se recorrermos à teoria das redes sociais, visto que a forma como aquele se constrói assenta, acima de tudo, em teias de contactos sucessivos. São as dinâmicas do tipo “amigo do amigo que vai a determinada loja e volta lá mais uma ou duas vezes e que, de seguida, apela a outro amigo para visitá-la e que, entretanto, toma conhecimento de um concerto e espalha a notícia, etc., etc.” que promovem a sustentabilidade de determinado circuito e, conseqüentemente, de determinado meio musical. Se representarmos as pessoas por nós e as relações por linhas estas dinâmicas sobressaem ainda mais.

Estes circuitos, mormente o *myspace*, funcionam em lógicas de rede e, se quisermos ir mais longe, são muitas vezes alimentados pela “força dos laços fracos”, de que nos falava Granovetter. Creio que esta noção tem grande aplicabilidade no contexto em análise. Vejamos a seguinte apresentação:



15

<sup>15</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Weak\\_tie](http://en.wikipedia.org/wiki/Weak_tie)

Como vemos, A detém um laço forte (*strong tie*) com B e com C. Por seu turno, a relação entre B e C é de baixa intensidade (*weak tie*). Contudo, se A conhece B e C, é muito provável que B e C tenham ouvido falar um do outro e possam entrar facilmente em contacto. O meu argumento é que a reprodução e a expansão de um meio musical depende muito deste tipo de lógicas de relacionamento. Uma banda de Amesterdão que conheça uma banda de Barcelona que, por sua vez, tem relações de amizade com um grupo de Paris, pode possibilitar que estes últimos e os primeiros entrem em contacto e organizem concertos ou festas entre eles.

Um bom exemplo desta dinâmica é o caso do primeiro concerto da banda *The Slackers* em Portugal, em 2005. Tenho algum conhecimento de causa, visto que não só participei na organização do evento como era também membro da banda (*Contratempos*) que fez a primeira parte do espectáculo. No ano anterior ao concerto, eu e um amigo meu fomos até Sittard, na Holanda, ver a banda nova-iorquina actuar ao vivo no restaurante mexicano *Ernesto's*, que há pouco referi. Lá, falámos bastante tempo com eles e prometemos-lhes total dedicação na organização de um espectáculo em Lisboa. Quando regressámos a Portugal – e visto que o meio musical do revivalismo jamaicano não tem grande expressão no nosso país –, reunimos um conjunto de amigos que gostava do género e pusemos mãos à obra. O resultado foi muito satisfatório, visto que a sala escolhida (Teatro da Comuna) esgotou e as críticas ao concerto foram muito positivas. Deram-se assim os primeiros passos na tentativa de fabricação de um circuito do meio do revivalismo jamaicano em Portugal. Tal foi possibilitado pela circulação de dois fãs no meio do circuito e pelos contactos produzidos.

Na viragem do milénio, estes exemplos ou dinâmicas acumularam-se. Devido ao *boom* da internet, os diversos meios locais entraram todos em contacto regular e sistematizado, fabricando não só aquilo que Bennett e Peterson chamam de meio translocal como também circuitos transnacionais próprios do meio. No fundo, trata-se da noção de “circuito musical transnacional” que atrás mencionei. Isto é, uma teia ou rede de contactos, materializada num conjunto articulado de espaços – físicos ou virtuais – e/ou eventos sociais, que promove a divulgação transnacional de uma qualquer expressão ou género musical e, consequentemente, a circulação dos fãs, das bandas e dos músicos. Esta última ideia é especialmente importante, porque é no seio destes circuitos musicais transnacionais que os músicos em estudo conseguem realizar as suas tournées.

No caso concreto da tournée da qual fiz parte, os exemplos que comprovam a existência de um circuito são evidentes. Logo no primeiro dia, em Kassel, o promotor local do evento já conhecia pessoalmente a banda de tournées anteriores, já tinha trabalhado com eles e já promovia concertos de revivalismo jamaicano há vários anos. Recordo-me que, entre outras, as bandas *Mr. T-Bone & the Young Lions* (Itália) e *The Offenders* (Itália) já tinham actuado este ano na sala em causa, chamada *Bangarang*. Em Amesterdão, o evento decorreu num pequeno bar de *blues* chamado Maloe Melo e foi promovido pelo “Reggae Recipe”, uma pequena promotora de espectáculos vocacionada exclusivamente para bandas de *ska* e *reggae* à moda dos anos 60 e 70. Eu próprio, enquanto músico, já lá actuei com a minha banda *The Ratazanas*. Um terceiro exemplo, bem ilustrativo desta ideia de circuito, é o bar-pub McCormack’s, em Leipzig. Esta sala de espectáculos é um pub irlandês, com uma decoração muito sugestiva, cujo dono é um fã assumido de revivalismo jamaicano. As bandas do género que já pisaram aquele palco são incontáveis: *The Slackers* (Nova-Iorque), *The Moon Invaders* (Bélgica) e *The Pepper Pots* (Espanha) são apenas alguns dos exemplos mais famosos. Ocorreu ainda uma história com o dono desta sala que talvez seja proveitoso relatar. À saída, veio falar pessoalmente comigo, sabia que eu era um dos membros da banda *The Ratazanas* e convidou-me a actuar lá em Janeiro de 2010. Creio que este tipo de dinâmica ilustra bem a existência de um circuito musical.

Há ainda outros episódios que podem sugerir esta realidade. Na Suíça, quando conheci o promotor local dos dois concertos lá realizados, apercebi-me que ele era o vocalista de uma das bandas suíças mais reconhecidas do género, os *Open Season*, e, em simultâneo, a pessoa que agenciava os concertos no seu país das bandas mais aclamadas de revivalismo jamaicano do mundo, como, por exemplo, *The Aggrolites* (Los Angeles) ou *Tokyo Ska Paradise Orchestra* (Japão). Curiosamente, eu próprio já tinha entrado em contacto com ele, em 2005, aquando do lançamento do disco de *Contratemplos* (minha primeira banda) para averiguar se ele estava interessado em promover o nosso álbum. Exemplos como este sucederam-se ao longo dos dias. Na Bélgica, reencontrei amigos que fazem parte da banda *The Moon Invaders*, já citada ao longo deste trabalho. Naquele momento, faziam apenas parte do público e pagaram bilhete como qualquer outra pessoa. Na Alemanha, encontrámos, em três ocasiões, uma das pessoas mais conhecidas neste meio musical: a Úrsula. A Úrsula é uma fã de *ska* e *reggae*, fundadora de um dos sites mais vistos pela comunidade do revivalismo jamaicano: o [www.ska-pics.de](http://www.ska-pics.de). O site contém fotografias de mais de seiscentos concertos do estilo, todos eles

presenciados por ela, e um fórum de discussão muito frequentado. Muitos outros episódios ocorreram, mas creio que estes já são suficientemente representativos e comprovativos da existência de um circuito musical e das dinâmicas aí presentes.

## **2.4. A organização da tournée e os músicos em estudo**

A tournée europeia da banda *The Stingers*, da qual fiz parte, insere-se neste circuito musical. As salas de espectáculos, os promotores locais dos concertos, o público presente, etc. estavam, de uma forma ou de outra, comprometidos com o estilo musical. Este circuito, assente numa rede de contactos transnacional, foi fundamental para que a banda conseguisse agendar a tournée e realizá-la. Sem a existência de um circuito previamente montado seria impossível ao manager dos *The Stingers* – o Billy, também teclista da banda – proceder à marcação de tantos espectáculos em sítios tão distantes, sobretudo porque toda a estrutura organizacional arquitectada se pautou por esquemas bastante amadores.

Na verdade, não sei se estarei a utilizar a palavra correcta. Creio que, ao invés de amador, devo introduzir o conceito de *Do It Yourself* (“Faz tu mesmo”), simbolizado na sigla D.I.Y. e que preconiza uma filosofia de vida diligente, assente na habilidade individual e colectiva de criar, conceber e desenvolver as mais variadas dimensões de um projecto artístico sem recorrer a profissionais pagos. Podemos encontrar os mais diversos manuais de D.I.Y. na internet, auxiliando bandas, artistas plásticos, pequenos artesãos, etc. a fabricar e a moldar os seus próprios materiais, produzindo dessa forma peças de arte, de música, de artesanato, etc. Este carácter amador tende a fugir aos circuitos regulares do mundo profissional, configurando-se como um espírito activo e diligente, contrário às lógicas empresariais e capitalistas que definem o funcionamento de grande parte dos mercados mundiais.

O *Do It Yourself* é uma espécie de reinvenção moderna do movimento novecentista das “Artes e Ofícios” (*Arts & Crafts*), inspirado pelos escritos de John Ruskin e liderado por William Morris. As “Artes e Ofícios” representam um movimento estético, surgido na Inglaterra, que defendia o artesanato criativo como alternativa à mecanização e à produção em massa e que apregoava o fim da distinção entre o artesão e o artista. O movimento pretendia configurar-se como uma alternativa socialista ao rápido crescimento industrial e à desumanização do trabalho manual levado a cabo pela

classe proletária. Nesse sentido, intentou produzir a figura do “artesão-artista” (*craftsperson*), uma espécie de combinação simultânea entre o pensador-criativo e o manufactor dos objectos. Esta imagem idealizada e romântica funcionaria como antítese da normal divisão social do trabalho do início da era capitalista (Parry, 1989).

Ora, o movimento do *Do It Yourself*, nascido em meados do século passado, levou os ideais do “Artes e Ofícios” um passo mais adiante. As subculturas do D.I.Y., dispersas pelos mais diversos campos sociais, entre eles a música, o cinema, a comunicação social ou até mesmo o activismo político, criticam explicitamente a “cultura do consumo”, isto é, aquela que leva as pessoas a procurarem na compra de bens a resposta exclusiva para as suas necessidades. Ao invés, preferem encorajar os indivíduos a pegar em materiais e em tecnologia de forma a produzirem os mais variados objectos. A banda *The Stingers*, a seu tempo, embarcou nesta filosofia de trabalho e, apesar de já ter publicado dois discos numa editora europeia (*Grover Records*), o seu teclista é actualmente o manager do conjunto e, em simultâneo, um dos sócios da editora que lançou o último álbum. Isto significa que a pessoa que cuida da divulgação e promoção da banda, que editou o último trabalho e que faz a gestão da carreira musical do conjunto é precisamente um dos músicos do grupo.

Creio que a banda adoptou esta concepção ou filosofia de trabalho por duas razões. Em primeiro lugar, porque, hoje em dia, não é fácil encontrar profissionais dedicados a tempo inteiro ao revivalismo jamaicano dos anos 60. Este meio musical compõe-se de editoras independentes, pequenos promotores de espectáculos e diminutas salas de concertos, não envolvendo grandes mecanismos de mobilização de público e capitais. Os maiores festivais do estilo, como é o caso do *Rude Cat* em Espanha ou do *Mighty Sounds* na República Checa (aqui, o público atinge o milhar de pessoas), afiguram-se como excepções, não sendo representativos da dimensão normal dos espectáculos do género. Em segundo lugar, a banda *The Stingers* enveredou pelos caminhos do *Do It Yourself* por uma questão de rentabilização da actividade. Num cenário desta índole, se é verdade que cabe à banda todo o trabalho de produção dos eventos, dos discos, do *merchandise* e da imagem, não é menos verdade que, no fim, é ela que retira todos os lucros, não ficando a dever nada a ninguém.

Confesso que, ainda assim, a filosofia D.I.Y. da banda foi um dos aspectos que mais espanto me causaram. Quando esperava encontrar uma estrutura minimamente apoiada por profissionais, sobretudo devido ao longo historial de sucesso da banda – recorde-se que, para além dos quatro discos editados, o grupo já percorreu a Europa em

cinco ocasiões diferentes e os EUA em bastantes mais –, apercebi-me que a organização da digressão ficou inteiramente a cargo de um dos músicos. Como já referi, coube ao Billy, em simultâneo artista e manager, tratar de toda a produção da tournée. Foi ele que procedeu ao agenciamento dos espectáculos, fruto de contactos anteriores, que tratou das passagens de avião para toda a comitiva (eu fui a única excepção), do aluguer das carrinhas e do equipamento musical, bem como de algumas acomodações e de todos os horários que regularam os nossos dias. Em bom português, diríamos que se tratou de um “trabalho de loucos” que nenhum músico gosta propriamente de fazer. Analisemos, então, os pormenores da organização da digressão.

A tournée consistiu em dezassete concertos, um dia de folga pelo meio, devido ao cancelamento do concerto em Liubliana (Eslovénia), e um dia de preparativos antes de nos lançarmos à estrada, perfazendo um total de dezanove dias:

308km	Dia 13: encontro em Amesterdão e buscar restante comitiva a Hamburgo
415km	Dia 14: Kassel (Alemanha)
544km	Dia 15: Mechelen (Bélgica)
82km	Dia 16: Munster (Alemanha)
493km	Dia 17: Hamburgo (Alemanha)
400km	Dia 18: Frankfurt (Alemanha)
705km	Dia 19: Antuérpia (Bélgica)
200km	Dia 20: Schaffhausen (Suíça)
880km	Dia 21: Thun (Suíça)
65km	Dia 22: Den Haag (Holanda)
263km	Dia 23: Amesterdão (Holanda)
411km	Dia 24: Colónia (Alemanha)
500km	Dia 25: Nuremberga (Alemanha); único dia de folga
760km	Dia 26: Viena (Áustria)
634km	Dia 27: Berlim (Alemanha)
478km	Dia 28: Estugarda (Alemanha)
584km	Dia 29: Leipzig (Alemanha)
320km	Dia 30: Copenhaga (Dinamarca)
	Dia 31: Flensburg (Alemanha)



O primeiro aspecto que ressalta à vista é a enorme quilometragem. Em dezanove dias, percorremos mais de 8000km, o que significa que a média diária se situou nos 450km, tendo havido viagens que duplicaram essa média. Estes dados possibilitam fazer dois comentários. Em primeiro lugar, salientar o ritmo frenético de mobilidade, acrescido do enorme desgaste físico a que se está sujeito, sem a ajuda de profissionais ou de pessoas específicas para certas tarefas, como, por exemplo, motoristas ou *roadies* (ajudantes de bandas na estrada). Em segundo lugar, estes dados, que, como iremos ver, serão lembrados no subtema intitulado “Ensejos de viagem e descoberta”, permitem também antever, desde logo, a organização *Do It Yourself* da tournée, visto que as rotas da banda foram traçadas de acordo com as necessidades dos promotores locais e com a procura de espectáculos nas regiões percorridas. De facto, a quilometragem podia ter sido drasticamente reduzida se tivesse sido a banda, em exclusivo, a escolher os trajectos e as cidades onde iria actuar durante as três semanas. Como tal não é possível, já que há certos promotores que só aceitam realizar os concertos em determinados dias da semana, a banda teve que se sujeitar a estes constrangimentos. Estas dinâmicas são típicas de uma banda que trabalha por si e que tece os acordos com os empreendimentos locais que a vão acolher. Vejamos mais dados.

No primeiro dia, tratámos de ir buscar as duas carrinhas, alugadas numa pequena empresa fora de Amesterdão para evitar preços mais altos. Alugaram-se duas Fiat Ducato, relativamente velhas, uma das quais com nove lugares e a outra com seis lugares mais carga. Fui eu e o Billy que procedemos ao levantamento no *rental-car*, antes de partir para Hamburgo, onde não só fomos buscar um dos músicos (um músico alemão convidado, chamado Ploerh) como também grande parte do material utilizado pela banda: bateria, amplificadores, teclados, cabos, etc. Depois de termos reunido o equipamento necessário – em parte emprestado, em parte alugado –, pernoitámos na cidade alemã de Hamburgo, onde, no dia seguinte de manhã, aterraram os restantes músicos, provenientes dos Estados Unidos.

Para além de ter concertado estes preparativos, foi também o Billy que marcou todos os espectáculos. Lembro-me de ele me ter relatado as negociações com o Flávio do *Reggae Recipe* (Amesterdão), com o Klaas do *Sk'Antwerpen* (Antuérpia) ou com o dono do *McCormack's* (Leipzig). Sei também que ele teve alguma ajuda na produção dos concertos na Suíça, em Viena e na Holanda: no primeiro caso, trabalhou com o Santosh, promotor local de eventos de revivalismo jamaicano e sócio da editora de referência do estilo no país dos Alpes, a *Leech Reda*; em Viena, foi auxiliado pelo

Clemens do *Skanking Night* (evento regular do género); nos concertos na Holanda, contou com a cooperação do trompetista da banda holandesa *Rotterdam Ska Jazz Foundation* para agendar essas datas. Seja como for, foi ele que fez os segundos contactos com todas estas pessoas e tratou dos detalhes que envolveram a presença da banda.

Esta dimensão D.I.Y. da organização não se queda pelos dados apresentados. Muitos dos concertos realizados foram promovidos localmente por empreendimentos amadores. A própria lógica de funcionamento do circuito do revivalismo jamaicano assenta em dinâmicas deste tipo e a sua vitalidade depende, em grande escala, da vontade de certos fãs em realizar e promover espectáculos. Em Estugarda e em Berlim, por exemplo, a organização dos concertos ficou a cargo de jovens empreendedores, fãs do estilo musical, que inclusivamente nos ofereceram as suas casas para pernoitar. Casos idênticos sucederam-se em Amesterdão e em Frankfurt, sendo que, nos restantes dias, dormimos quase sempre nos apartamentos dos bares e clubes onde a banda actuou – é relativamente comum no norte da Europa os bares possuírem acomodações próprias. Apenas em quatro ou cinco ocasiões foram-nos oferecidas estadias em hotéis de qualidade razoável: em Thun, Mechelen, Munster e Den Haag<sup>16</sup>.

Esta tendência acentua-se com outros dados. O facto de quase todos os concertos terem ocorrido em pequenos bares e clubes, desenhados para uma afluência de público na casa das cem pessoas, ajuda a corroborar esta visão. Mais uma vez, foram raras as excepções que infirmaram a regra, já que somente em Kassel e em Schaffhausen a banda actuou em espaços maiores. Em ambos os casos tratou-se de armazéns relativamente grandes, prontos a acolher público entre as trezentas e as quinhentas pessoas, sendo que apenas no caso de Schaffhausen – onde se realizou um grande festival do estilo, composto pelas duas bandas texanas em estudo, por uma banda local (*Alaska*) e pelos famosos *The Toasters* (Nova-Iorque) –, os *The Stingers* actuaram para mais de cem ou cento e cinquenta pessoas. Nessa data, estimo que estariam presentes entre trezentos a quatrocentos fãs. Este foi o único concerto com uma estrutura e uma dimensão de cariz mais profissional.

A organização amadora ou, melhor dizendo, *Do It Yourself* da tournée confirma-se ainda pelo próprio perfil dos músicos, pelo papel de cada um deles na digressão e pela própria natureza da comitiva em viagem. O perfil dos músicos já foi apresentado na

---

<sup>16</sup> Todas as acomodações podem ser vistas na pasta “fotos da tournée” do anexo digital.

introdução desta tese. Todavia, creio que importa lembrar e aprofundar alguns dados: a maioria dos músicos é casada, tem filhos e possui empregos regulares e estáveis nas cidades onde habitam. O Billy, teclista e manager da banda, de quarenta anos, tem duas filhas pequenas (com idades de dois e quatro anos) e uma terceira a caminho, ocupando-se diariamente de uma editora musical, a *Mossburg Music*, e do arrendamento de terras no Texas. Está casado há já vários anos. O Jonny, guitarrista e vocalista, de trinta e seis anos, tem também duas filhas pequenas e é professor de música numa escola pública – ensina formação musical a miúdos de cinco e seis anos (1ª classe), três vezes por semana. Tal como o Billy, também é casado. O Ed, baterista, apesar de viver com a sua mulher há largos anos, não tem filhos e, assim como o Jonny, dá aulas de música num colégio privado, três vezes por semana. Fora isso, toca com assiduidade ao vivo, nos circuitos de *jazz* e *rock* de Austin. Por seu turno, o Pablo, baixista, de trinta e quatro anos, tal como o Billy e como o Jonny é casado e tem filhos pequenos (uma menina de dois anos e um menino de oito meses). Para não fugir à regra, também ele é professor de música, principalmente do seu instrumento, e freelancer musical, fazendo regularmente actuações em bares e clubes de Austin. O Mark, saxofonista, de quarenta e seis anos, está divorciado e cuida das duas filhas (dez e doze anos) numa pequena quinta nos arredores de Austin. Foi saxofonista durante seis anos no início da década de 90, do lendário cantor jamaicano *Burning Spear*, fazendo da estrada a sua actividade principal nessa altura. Depois disso, tornou-se um camionista *courier* (correio privado) durante dez anos, encontrando-se actualmente desempregado; faz pequenos “biscates musicais”, tais como gravações e concertos, para obter algum provento. Por último, o Wayne, trombonista, de trinta e sete anos, é o único que não está casado e que não tem filhos. Contudo, também ele é professor de música, tendo cerca de dez alunos a quem dá aulas particulares de trombone. Para além da música, é freelancer de escrita criativa para empresas de marketing e publicidade, trabalhando regularmente para uma companhia de teclados digitais chamada *Open Labs*.

O perfil que traçamos a partir destes dados é o de um indivíduo de meia-idade, entre os trinta e cinco e os quarenta e cinco anos, comprometido com fortes laços familiares e laborais na sua cidade de residência, que não procura na estrada e, em concreto, nas digressões musicais o seu sustento. Na realidade, nenhum deles está em condições de o fazer, já que, como os próprios me sugeriram, a vida familiar está em primeiro lugar e é incompatível com uma itinerância permanente. Lançar-se à estrada e ter filhos pequenos para cuidar só é compatível em situações muito especiais, como, por

exemplo, o caso de uma grande estrela *rock* ou *pop* que se pode dar ao luxo de viajar com a família. Outrossim, as suas principais actividades e profissões são adversas a uma mobilidade estrutural, já que a maioria deles trabalha para escolas e colégios musicais que requerem uma presença assídua e regular. Em suma, estamos perante um conjunto de indivíduos que não vêem na banda a sua ocupação principal, reforçando assim a ideia de uma estrutura amadora e bastante flexível na organização e na natureza da tournée em estudo.

A composição da comitiva e o papel dos músicos durante as três semanas que passei com eles fortalece esta última imagem. Ao todo, éramos dez pessoas na estrada. A comitiva foi constituída pelos seis músicos norte-americanos acima mencionados (Billy, Jonny, Ed, Pablo, Mark e Wayne), por um músico alemão convidado de vinte e oito anos (Ploerh), por um técnico de som e filmagens que tratou de fazer captações das actuações ao vivo (Bobby, quarenta e dois anos), pelo sócio-gerente do Billy na editora musical *Mossburg Music* (Alan), que apenas esteve connosco na última semana, e, finalmente, por mim. Como se pode constatar, não havia *roadies*, nem tão pouco motoristas ou pessoas vocacionadas para a venda dos produtos da banda. Dito isto, podemos concluir que nenhum dos músicos da comitiva foi “apenas” músico. O Billy, como já referi anteriormente, desdobrava-se em teclista e manager, para além de ter sido motorista em diversas ocasiões e, a par com o resto da comitiva, também *roadie*. Por seu turno, o Mark, o Ed e o Pablo foram os motoristas mais regulares, conduzindo cerca de cinco ou seis horas por dia. Eu ajudei bastante na banca do *merchandise* durante os concertos, mas houve alturas em que eram os próprios músicos que ficavam encarregues disso mesmo. Resumindo, ninguém na tournée estava incumbido de uma só tarefa; todos nós nos dividíamos em múltiplas funções ao longo dos dias, não existindo profissionais específicos para os vários cargos desempenhados.

Ora, como se depreende, teria sido impossível agendar uma tournée desta índole sem a existência de um circuito musical solidamente arquitectado. Uma digressão deste género está dependente dos eventos regulares do estilo musical nas diversas localidades visitadas, movidos pela vontade e pelo esforço dos promotores locais. Estes promotores, sobretudo jovens empreendedores ou gerentes de pequenos bares e clubes, trabalham em parceria com editoras, distribuidoras e revistas locais que, no seu conjunto, compõem o meio musical em causa. É a sinergia de todas estas entidades, muitas vezes alimentadas por empreendimentos pouco ou nada profissionais, que está na base da

produção e reprodução do revivalismo jamaicano dos anos 60, em particular, e de grande parte dos meios musicais mais pequenos, em geral.

A questão que agora se coloca e que, de resto, vai ocupar o capítulo que segue, centra-se em perceber as motivações destes músicos para se lançarem à estrada num contexto deste género. O que levará um músico com o perfil apresentado, ainda para mais numa digressão com as características explanadas, a fazer-se à estrada? Quais são as suas motivações? Será por dinheiro? Será pela viagem em si? Os resultados são surpreendentes.

### 3. “Porquê fazer as tournées?”

Depois de feita a contextualização em relação aos músicos em estudo e ao meio musical no qual eles sedimentam as suas carreiras como artistas do mundo da música *rock*, em sentido lato, estamos em condições de avançar para o capítulo central desta dissertação. Como enunciei atrás, este capítulo incide nas motivações dos músicos para fazer as digressões musicais. Tendo em conta o perfil genérico descrito no capítulo anterior – em suma, homens de meia-idade, casados, com filhos pequenos e empregos estáveis nas cidades onde habitam –, a minha intenção foca-se em *escavar* as razões que levam estes indivíduos a lançarem-se à estrada, ainda para mais num contexto de grande exigência física, suportado por uma estrutura organizacional D.I.Y., no qual eles são responsáveis por quase todos os preparativos, ao mesmo tempo que lhes é exigido desdobrarem-se em diversas funções que não condizem com a de músico, como é o caso de motorista ou vendedor. Este exercício de *prospecção* levar-me-á não só a explorar as suas identidades enquanto músicos como também a demonstrar várias dimensões, mais ou menos ocultas, da vida de uma banda na estrada. Começarei por colocar algumas hipóteses de estudo.

Em primeiro lugar, interrogar-me-ei se os motivos destes músicos são de ordem económica. Será que a profissão de músico, neste contexto específico, é uma actividade bem paga e compensadora? Atendendo a que os seus empregos, nos Estados Unidos, nos levam a considerar que se trata de indivíduos inseridos numa classe média baixa – por norma, são professores de música contratados em colégios privados e públicos e/ou músicos freelancer em bares ou pequenos clubes –, creio que este é um dos motivos mais óbvios a ser testado como hipótese. Em segundo lugar, procurarei perceber se aquilo que os move é uma perspectiva de promoção e consequente crescimento da banda, através da angariação de fãs, de contactos e de futuras possibilidades. Tentarei encontrar sinais que possam comprovar, ou não, isso mesmo e de que forma os músicos reagem e equacionam um potencial engrandecimento do seu grupo. Estas duas hipóteses constituirão as primeiras duas alíneas do capítulo.

Em seguida, no terceiro subtema, analisarei se aquilo que os músicos procuram é uma experiência de deslocamento, de viagem e de descoberta. Será que eles fazem as digressões para conhecer novos países e novas cidades? Será que, neste caso concreto, há um desejo de descobrir a Europa? Embora se possa admitir que sim, a verdade é que,

como poderemos constatar, por detrás de certos discursos que apontam nessa direcção, encontramos muitos dados sugerindo o oposto. Depois de examinada esta terceira motivação, concluirei o capítulo com a formulação de uma quarta hipótese, desta feita em torno da questão da mobilidade. Não querendo desvendar desde já o argumento que elaborarei, acrescentarei apenas que este se centra num debate sobre a importância da própria mobilidade nas identidades dos músicos.

### 3.1. Motivos económicos

Como referi na introdução, parti para trabalho de campo com uma hipótese de trabalho que não se adequava totalmente ao objecto de estudo. Pretendia analisar os sentimentos de pertença de um conjunto de músicos que vivia “estruturalmente” em itinerância. Quando cheguei ao terreno e comecei a colocar as primeiras questões aos músicos em análise, apercebi-me que todos eles tinham vidas estáveis nas cidades onde habitam e que ninguém fazia da estrada a sua principal actividade. As suas pertenças eram bem visíveis e o lugar a que chamavam casa era a morada em Austin, junto da família. Permitam-me relatar um pequeno episódio que ilustra esta realidade. Num dos dias da tournée, contei ao Jonny, vocalista e guitarrista, que a banda nova-iorquina *The Slackers* tinha recusado o meu pedido de viajar com eles<sup>17</sup>, devido a questões ligadas com a privacidade da banda, ao que ele exclamou algo parecido com:

“Sabes, para os *Slackers*, a estrada é a casa, ou seja, tu fazeres parte da tournée é como entrares e viveres na casa deles durante um mês. Como deves calcular, isso só é possível com pessoas que já lhes são muito próximas. Com os *Stingers* é completamente diferente. Nós temos as nossas casas e elas não são aqui.”

Como se depreende por estas afirmações, a frequência com que os elementos da banda *The Stingers* fazem digressões é muito reduzida, atingindo apenas cerca de um mês ou mês e meio por ano, em média. Assim sendo, alterar o meu eixo de análise tornou-se uma prioridade. Decidi centrar as minhas atenções nas motivações dos músicos para fazer as próprias digressões e, pelo terceiro ou quarto dia da tournée, comecei a interrogar-me se o principal motivo não seria de ordem económica. Esta foi a minha primeira hipótese. Preocupe-me, então, em registar os *cachets* que a banda

---

<sup>17</sup> Como expliquei na introdução, a banda *The Slackers* foi a primeira que contactei tendo em vista o meu estudo para a tese de mestrado.

recebeu, bem como a quantidade de *merchandise* vendido, ao mesmo tempo que averiguava todas as despesas envolvidas, tais como os custos dos bilhetes de avião, o preço do aluguer das carrinhas e ainda do equipamento musical. O somatório destas várias dimensões resultou numa orçamentação muito surpreendente. Peço a atenção do leitor para o quadro que se segue:

**Tabela 1:** orçamento da tournée da banda *The Stingers*, 2009.

	<b>DESPESAS</b>	<b>RECEITAS</b>
<b>Bilhetes de avião</b>	6000€	---
<b>Aluguer das carrinhas</b>	1900€	---
<b>Despesas de gasolina</b>	Cerca de 1000€	---
<b>Equipamento musical</b>	500€	---
<b>Despesas individuais em comida e alojamento não patrocinadas pelos promotores dos concertos</b>	Cerca de 2450€ (350€ por pessoa x 7 pessoas)	---
<b><i>Cachets</i> dos concertos</b>	---	Cerca de 11050€ (média de 650€ por concerto x 17 concertos)
<b><i>Merchandise</i> vendido</b>	---	Cerca de 1700€ (média de 100€ por concerto x 17 concertos)
<b>Total</b>	11850€	12750€
<b>Lucro final</b>	900€; Cerca de 130€ por músico	

Fonte: cálculos do autor.

O primeiro dado que sobressai é a grande contenção de gastos em todas as rubricas apresentadas. Se podemos considerar os preços das passagens de avião (cerca de 1000€ por cada bilhete entre o Texas e Hamburgo) e de gasolina relativamente normais, as restantes despesas são surpreendentemente baixas. As duas carrinhas – duas Fiat Ducato, com cerca de 100 mil quilómetros, de nove lugares e seis lugares mais carga, alugadas numa empresa muito pequena fora de Amesterdão – custaram apenas 1900€ pelas três semanas de digressão. À primeira vista, tendo em conta os preços praticados no mercado, somos tentados a considerar este preço imbatível. Ainda assim, fiz uma pequena sondagem na internet para averiguar algumas tabelas com os valores de algumas empresas de grande dimensão. O preço mais barato que consegui foi de cerca de 1200€ para apenas uma carrinha, durante três semanas.



O equipamento foi igualmente barato. A banda teve que alugar um amplificador para a guitarra, uma bateria completa e ainda um órgão, sendo que o restante material foi emprestado por músicos amigos do Ploerh (músico alemão convidado). Os 500€ pagos pelas três peças foram muito acessíveis; houve mesmo quem se tivesse mostrado surpreendido, ao longo da tournée, com este preço, chegando a anotar o nome da loja de onde o material tinha vindo – uma pequena loja no centro de Amesterdão chamada *De Plug*.

Em relação às despesas individuais, o cálculo baseou-se nas minhas próprias despesas de alimentação e alojamento. Durante a digressão, uma ou duas refeições diárias (jantar e pequeno-almoço) eram oferecidas pelos promotores dos concertos, em pequenos restaurantes ou mesmo no bar onde a banda iria actuar. Contudo, os almoços ficavam a nosso cargo e, em todas as ocasiões, tiveram lugar em bombas de gasolina à beira da auto-estrada. Comíamos quase sempre umas sandes e umas batatas fritas, isto é, qualquer coisa rápida para evitar perder tempo, e gastávamos cerca de 10€ por refeição, perfazendo um total de 200€ para as três semanas de tour. Por seu turno, no que toca a dormidas, só foi necessário pagar alojamento no dia de folga em Nuremberga, onde ficámos a pernoitar num hotel que custou 36€ a cada um. Para além da comida e acomodações, acrescem ainda algumas despesas relacionadas com telefonemas para a família, normalmente realizados em cabines com cartões próprios. O total não andarà longe dos 350€ por pessoa, sem sequer contar com algumas prendas que os músicos quiseram comprar para oferecer a amigos e familiares, bem como outras despesas diárias mais corriqueiras.

Analisemos agora os ganhos da banda. Os *cachets* rondaram cerca de 650€ por noite para a banda toda, atingindo um valor máximo de 1000€ e um valor mínimo de 0€ (zero!). Recordo-me que os espectáculos mais bem pagos se realizaram em Mechelen, Leipzig e Copenhaga. Nestas três ocasiões, o grupo recebeu na ordem dos 1000€ por concerto. Contrastando em absoluto com os salários praticados nessas três cidades, posso apresentar os casos de Amesterdão, de Antuérpia ou de Colónia: no primeiro, a banda recebeu 240€; no segundo, apenas 200€; e, no terceiro, não recebeu absolutamente nada (!), já que as despesas do bar em publicidade foram superiores aos ganhos provenientes do espectáculo, devido à fraca afluência de público. Para além dos *cachets*, a outra fonte de rendimento dos *The Stingers* foi o merchandise vendido. Como fui eu que o vendi durante todas as actuações da banda (esta era a minha principal tarefa), sei que a banda conseguiu cerca de 100€ em cada noite, apesar de ter havido

alguns casos nos quais se venderam apenas um ou dois cd's. Ora, somando tudo isto, os ganhos da banda não terão sido superiores a 12750€, superando as despesas em apenas cerca de 900€.

O resultado final foi uma enorme surpresa. Eu tinha a clara noção de que estes músicos não eram devidamente recompensados, a nível financeiro, pela sua actividade. Contudo, não imaginava que o lucro individual fosse assim tão baixo, situando-se apenas num valor compreendido entre os 100 e os 200€ pelas três semanas de trabalho (as contas finais deram 130€ por músico). É, pois, fácil extrapolar que a motivação destes indivíduos para se lançarem à estrada não se centra em questões económicas. Aquilo que eles lucraram em praticamente um mês de trabalho equivale a cerca de ¼ do salário mínimo português. Tendo em conta os números apresentados, o lucro não pode entrar nas cogitações e nas expectativas destes músicos. Na verdade, como me confessaram, todos eles estavam a perder dinheiro com a digressão, visto que os contratos de trabalho nos Estados Unidos foram suspensos durante as três semanas e que o dinheiro ganho nos bares locais – devido à actividade de freelancer musical – nas suas cidades de residência deixou de existir.

### **3.2. Motivos promocionais**

A segunda hipótese de resposta que construí centra-se na promoção da banda. Pensei que se os músicos não estavam “ali” por questões económicas, deveriam estar para promover a banda e o seu potencial de crescimento, alimentando perspectivas de um eventual engrandecimento do grupo, através da angariação de fãs, de contactos e de futuras possibilidades. Em relação a esta problemática, a conclusão retirada desemboca numa espécie de paradoxo muito interessante. Das conversas que mantive com todos os músicos ao longo das três semanas de digressão, consegui constatar que, de facto, a questão da promoção da banda é uma das preocupações mais presentes. Contudo, os discursos que eles produzem sobre a família entram em conflito com essa mesma “preocupação promocional”. Vejamos.

Quando perguntei ao Ed e ao Pablo se existia neles uma expectativa de que a banda crescesse e de que, a partir daí, pudessem retirar algum provento dela, ambos responderam de forma afirmativa. O baterista e o baixista, que apenas se juntaram ao grupo recentemente (cerca de meio ano), substituindo outros elementos, alimentavam

essa esperança. Recordo-me também que uma das motivações principais do Mark para fazer a tournée se resumia, de acordo com o próprio, na seguinte frase: “Quero ver como é que os *Stingers* se ‘safam’ na Europa” (“*I want to see how The Stingers make it in Europe.*”). “Investi tanto tempo nas gravações dos discos que agora quero ter uma ideia do quanto a banda pode crescer”, concluiu. A questão da promoção da banda ainda é mais visível no caso do Billy, visto que ele não só é um dos músicos como o gerente da sua editora. Para ele, as tournées fazem parte de um projecto maior, o projecto da *Mossburg Music* (editora). Promover os seus grupos<sup>18</sup>, bem como os conjuntos musicais que fazem parte do catálogo da editora, através da venda de cd’s e de outros produtos, foi uma das preocupações centrais para o Billy. A tournée acaba por funcionar como um meio de dar a conhecer a editora e essa razão está na base de todo este empreendimento – não se deve esquecer que foi ele, enquanto manager da banda, que agenciou e tratou de todos os pormenores relativos à digressão. Por último, também o Wayne e o Jonny referiram a promoção da banda, embora de forma mais discreta e menos directa.

Como podemos constatar, promover o grupo é uma motivação comum a todos os elementos do grupo. Contudo, há dois dados que nos ajudam a perceber que, apesar de tudo, esta motivação não explica o processo de tomada de decisão, para fazer as digressões, na sua plenitude. Embora o seu discurso, enquanto músicos, nos leve a considerar que tornar a banda mais visível e mais famosa é algo muito importante para eles, a verdade é que, por um lado, a banda continua a tocar para um público muito reduzido, depois de oito anos de digressões na Europa, e, por outro, a maneira como eles discursam sobre a vida familiar permite antever uma total incompatibilidade com um estilo de vida de “músico itinerante”. Exploremos cada um destes factos.

Os *The Stingers* vieram pela primeira vez à Europa em 2002 e, depois dessa data, regressaram mais quatro vezes. No caso concreto desta digressão, a banda tocou regularmente para um público na ordem das cinquenta ou sessenta pessoas. Se exceptuarmos os casos de Schaffhausen, de Leipzig e talvez de Munster, a banda actuou sempre para um público na casa das cinquenta pessoas, chegando nalguns casos a ser inferior a isso. Assim sendo, ainda que promover a banda e respectiva música possa estar no centro das motivações para fazer as tournées, a verdade é que o trabalho de divulgação acaba por não se traduzir num crescimento do grupo, nomeadamente no que toca à afluência dos fãs. De facto, a banda continua a dar espectáculos para um conjunto

---

<sup>18</sup> É preciso não esquecer que a tournée era composta de duas bandas (*The Stingers* e *Contracoup*), ainda que os músicos de uma fossem exactamente os mesmos da outra.

de pessoas muito reduzido, mesmo tendo em linha de conta a normal afluência de pessoas a um concerto de revivalismo jamaicano. Ora, se a motivação principal destes músicos residisse na promoção da banda e no aumento do seu potencial de crescimento, poderíamos especular que eles já teriam desistido de realizar a actividade das tournées há muito tempo, pois o crescimento do grupo não é muito perceptível.

Para além da fraca afluência, já por si comprovativa de que as expectativas de futuro engrandecimento da banda não são uma preocupação central para estes músicos (pelo menos não para a totalidade deles), deparamo-nos com as questões familiares. Pelo quarto dia de tournée, em Hamburgo, alguns elementos da banda e eu decidimos dar um passeio pela cidade à noite, depois do espectáculo. O Pablo e eu quisemos ir comer qualquer coisa, o que nos proporcionou alguns minutos de conversa muito interessantes. Falámos da família dele, da vida na estrada e daquilo que ele pretendia fazer no futuro. A certa altura, disse-me algo que ficou a pairar na minha cabeça:

“Sabes André, só podes fazer estrada se não estiveres casado ou se tiveres uma mulher que aceite isso, algo que não é muito fácil de encontrar. E, ainda assim, a situação com os filhos é muito complicada. É impossível ficares sempre longe. Ser um pai ausente é algo muito constrangedor.”

Depois desta conversa, tentei falar sobre o mesmo assunto com os restantes músicos. Para o Ed e para o Wayne, os únicos que não têm filhos, as questões familiares não são muito delicadas, mas, para os restantes, sem dúvida que sim. Tanto o Mark como o Jonny ou o Billy me disseram que ter filhos pequenos e estar constantemente na estrada é algo impraticável, a não ser em situações muito especiais que permitam trazer a família para as digressões – algo fora de hipótese para os *The Stingers*, dada a escassez de recursos à sua disposição. Recordo-me até que a filha do Pablo e uma das filhas do Jonny completaram os seus aniversários durante a digressão, notando-se claramente algum desalento por não puderem estar presentes. Creio que as seguintes palavras do Jonny são bem elucidativas em relação a esta questão:

“Se podia estar permanentemente na estrada? Não! A minha família não iria durar muito e isso seria uma perda demasiado grande para mim. Mas, irei eu parar de fazer estrada umas semanas por ano? Nunca. Eu anseio pela oportunidade de fingir que sou um ‘cão de estrada’ (*road dog*) uma vez por ano!”

Tudo isto ajuda a aferir que, mesmo que a motivação central destes músicos para fazer as tournées fosse promover a banda e esperar pelo seu engrandecimento, eles não

poderiam, numa segunda fase, acompanhar esse mesmo crescimento e fazer da estrada o seu novo estilo de vida, devido aos fortes compromissos familiares que decidiram cultivar. Nenhum deles me disse que pretendia tornar-se um “músico itinerante”. Pelo contrário, no seu discurso, antevia-se uma total dedicação à família, colocando-a sempre em primeiro lugar e nunca correndo riscos que pudessem levar à sua instabilidade, pelo menos no que toca à profissão ou actividade musical. Assim sendo, um potencial crescimento da banda, que inevitavelmente acarretaria um enorme aumento de concertos, levando os músicos a adoptar um novo estilo de vida – uma espécie de “itinerância estrutural” –, entra em conflito com as suas relações familiares, resultando numa configuração paradoxal. Este paradoxo leva-nos a concluir que, apesar de encontrarmos indícios que denotem uma preocupação com a promoção da banda nos seus discursos, essa mesma promoção nunca se poderia traduzir num crescimento da banda, já que os músicos não estariam em condições de fazer parte dele.

Para concluir, e resumindo as principais ideias expressas nestes dois primeiros subtemas (“Motivos económicos” e “Motivos promocionais”), diríamos que as questões económicas e promocionais são, sem dúvida, equacionadas na altura de os músicos se decidirem lançar à estrada para fazer as digressões. Contudo, na minha perspectiva, não são suficientes para explicar esse mesmo processo de tomada de decisão, já que, por um lado, a recompensa financeira que eles acabam por retirar é muito diminuta e, por outro, os compromissos familiares sobrepõem-se à actividade de músico de *rock*. Isto é, não só verificamos que os seus salários são demasiado baixos – creio serem tão reduzidos que nem sequer podemos configurá-los como uma motivação – como um presumível crescimento da banda, com promessas de *cachets* e espectáculos redobrados, também não é plausível, devido às razões apontadas.

Então, porque será que os músicos fazem estas digressões? Depois de ter explorado e desconstruído as primeiras hipóteses de estudo, que, na altura, me pareciam as mais óbvias para a realização de uma tournée com estas características, apercebi-me que elas não eram, de todo, suficientes para responder à pergunta. Nesse sentido, empenhei-me em produzir uma nova hipótese de trabalho, desta feita centrada no tema da experiência de viagem. Perguntava-me a mim mesmo se os músicos não estariam ali para conhecer novos países e novas cidades. Será que há desejos de conhecer o continente europeu? Será que há ensejos de uma experiência de viagem e descoberta?

### 3.3. Ensejos de viagem e descoberta

A terceira hipótese que coloquei centra-se na questão da viagem e da descoberta. Num artigo anterior, já me tinha debruçado sobre esta temática, argumentando que os dados sobre as itinerâncias dos músicos deste género, durante as digressões, parecem apontar para uma tendência de encapsulamento social bastante acentuado. Através de análises cartográficas aos percursos de uma banda particular<sup>19</sup>, concluí que, quando fixamos as suas deslocações no território, em pontos concretos, as cidades por ela visitadas são ciclicamente as mesmas e algumas tournées se emparelham ao longo dos anos. Surgiu-me, neste contexto, a imagem de um comboio. A ideia que os mapas me transmitiram foi a de dois ou três percursos de comboio, com as respectivas estações, que a banda ciclicamente percorre ao longo dos anos, sempre que embarca para a Europa. Parece que o grupo viaja até ao Velho Continente, entra num comboio com alguns trajectos alternativos e vai parando pelas “cidades-estação” onde actua ao vivo (Nóvoa, 2009).

Neste sentido, o meu argumento é que a mobilidade destes músicos está praticamente esvaziada de significados de viagem, descoberta e de contacto intercultural. Embora o objecto de estudo e o recorte analítico desse artigo apresentem características bem diferentes dos desta tese, creio que a metáfora da “cápsula” continua a possuir validade teórica e empírica. De facto, a carrinha da banda apenas se movimenta nos meandros de um meio musical específico, que se vai reproduzindo horizontalmente pelo espaço, percorrendo determinados percursos e parando pelas diversas “estações”.

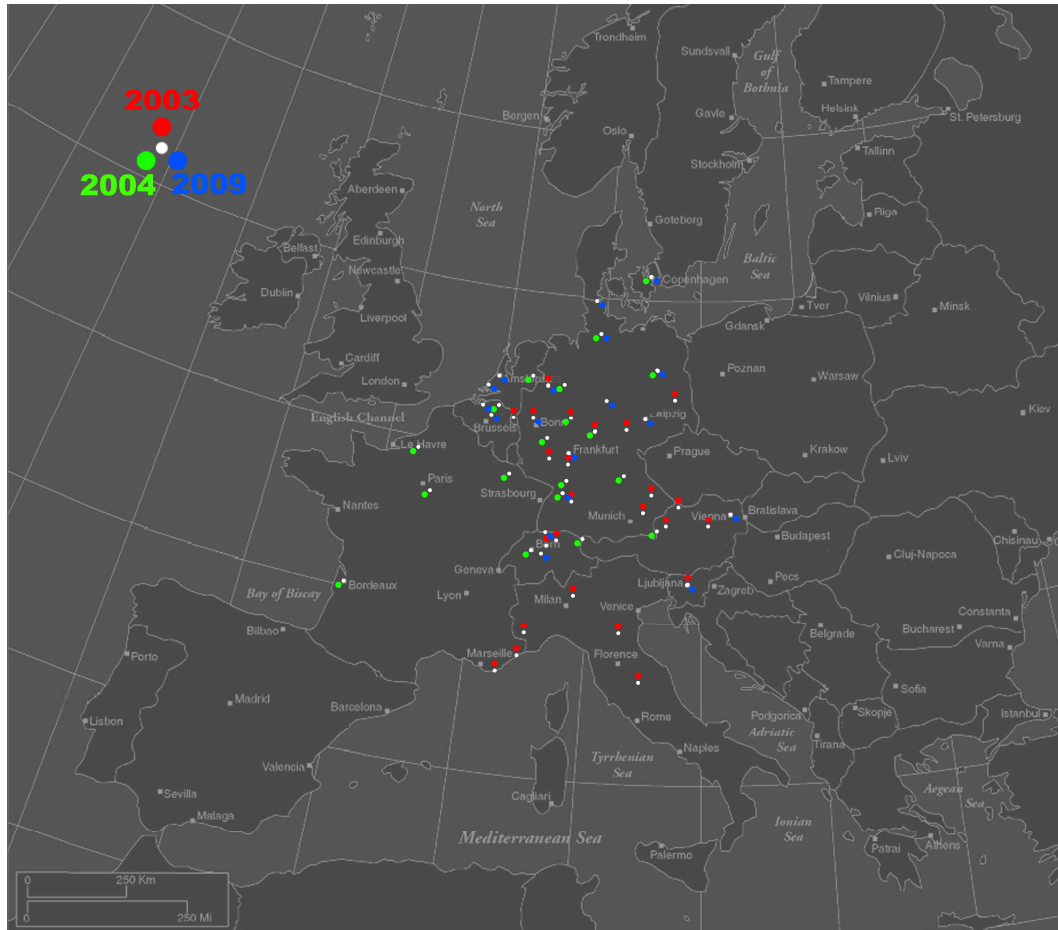
Em suma, diria que as itinerâncias dos músicos não contêm significados evidentes de viagem e de descoberta, já que a sensação de deslocamento, ou seja, de transporte entre dois lugares, é tão reduzida que chega a esvaziar o significado de viagem que, à partida, lhe atribuíamos. Os dados que recolhi no período de trabalho de campo vêm corroborar esta percepção. De seguida, apresentarei esses mesmos dados, que decidi dividir em três partes diferentes: primeiro, analisarei a cartografia da tournée da qual fiz parte e das tournées anteriores da banda *The Stingers*, técnica de estudo à qual já tinha recorrido anteriormente; depois, examinarei os horários que regularam o nosso quotidiano durante os dezoito dias da tournée; por último, comentarei alguns

---

<sup>19</sup> A banda que constitui o meu objecto de estudo neste artigo foi aquela em que inicialmente pensei para o trabalho de campo: *The Slackers*.

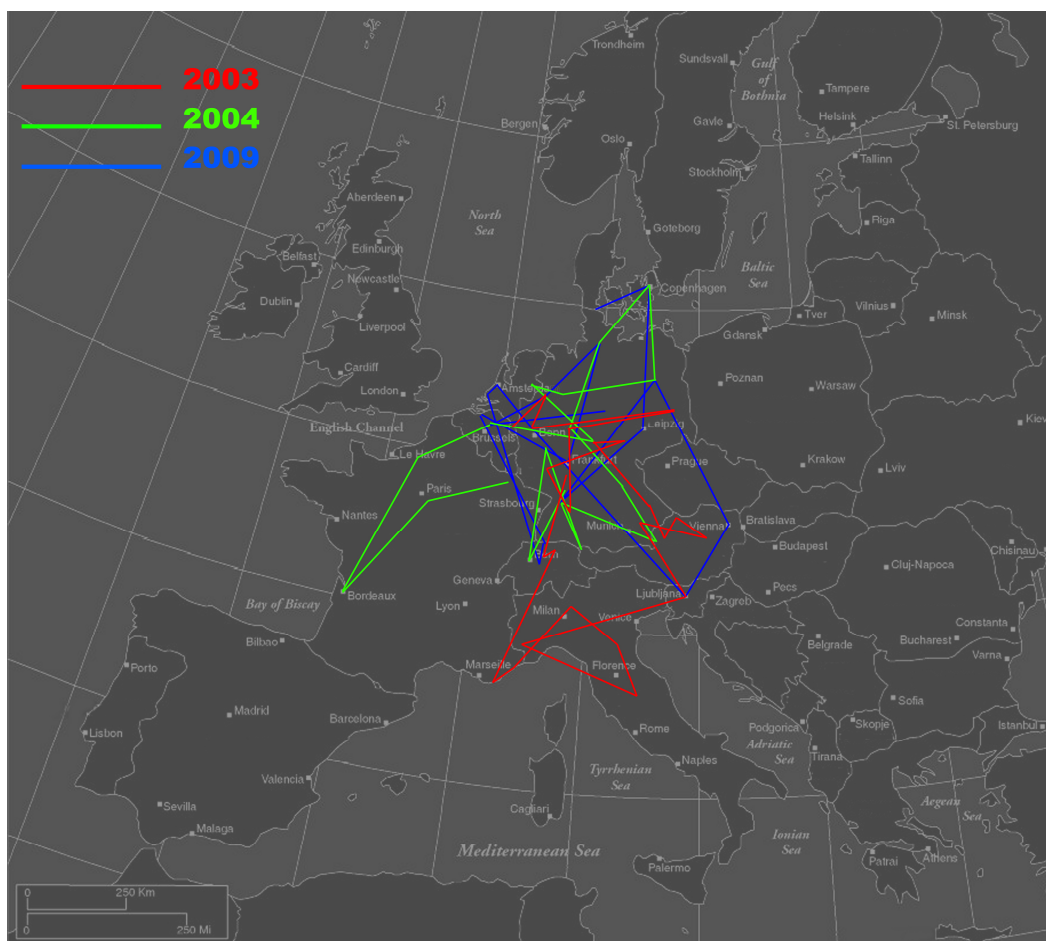
discursos dos músicos em estudo para, de seguida, fazer uma breve apreciação global de todos os dados. Peço, então, a atenção do leitor para os mapas que se seguem:

**Mapa 1: Cidades europeias visitadas em algumas tournées pelo grupo musical *The Stingers*.**



Fonte: dados fornecidos pelos *The Stingers*.

**Mapa 2: Percursos de algumas tournées europeias do grupo musical *The Stingers*.**



Fonte: dados fornecidos pelos *The Stingers*.

Creio que os dois mapas ilustram bem aquilo que vinha argumentando. O primeiro demonstra, de forma genérica, que as cidades visitadas por esta banda são ciclicamente as mesmas e concentram-se numa fatia do território europeu designada por “banana azul”<sup>20</sup>. Se exceptuarmos algumas cidades do norte de Itália e do sul de França visitadas em 2003 e algumas cidades francesas em 2004, os percursos trilhados pela banda *The Stingers* situam-se numa faixa que vai desde a Dinamarca até à Áustria e Suíça, atravessando o Benelux e a Alemanha. É neste rectângulo do centro da Europa que se concentram as regiões onde a banda actuou e actua. Não foi possível registar as cidades e as datas das outras duas tournées da banda (de 2002 e de 2005)<sup>21</sup>, mas acredito que, por um lado, a concentração de cidades no rectângulo referido e, por outro, a

<sup>20</sup> A “banana azul” é um termo da geografia que se refere à faixa do território europeu que liga o norte de Inglaterra ao Benelux e, por seu turno, o Benelux ao norte de Itália (RECLUS, 1989).

<sup>21</sup> Esta informação não foi registada pela banda.



sobreposição de localidades visitadas, mormente nas zonas mais periféricas, acentuar-se-iam. O segundo mapa vem corroborar a informação contida no primeiro, já que a concentração e sobreposição de trajectos na região do Benelux e da Alemanha é muito grande e de fácil leitura.

À semelhança dos resultados obtidos para a banda que constituiu o objecto de estudo do artigo que citei há pouco, as cidades visitadas pelos *The Stingers* são ciclicamente as mesmas, concentrando-se numa fatia específica do território europeu, ao mesmo tempo que alguns percursos se emparelham ao longo dos anos. O cruzamento dos dados respeitantes a ambas as bandas permite inclusive esboçar uma geografia do meio musical do revivalismo jamaicano, com os seus pontos nevrálgicos próprios e os seus caminhos particulares<sup>22</sup>. Essa geografia caracteriza-se por uma profusão acentuada de fãs, editoras e salas de espectáculo na Alemanha, na Suíça, no Benelux e no Norte de Itália. Países como a França, a República Checa, a Áustria, a Polónia ou a Dinamarca, embora surjam como zonas periféricas, têm ainda algum relevo. Por seu turno, a Espanha e o Reino Unido, apesar de deterem um papel central nesta geografia, parecem funcionar numa lógica de circuitos internos, não se constatando a existência de sinergias com outras localidades, cidades ou países – daí o facto de a banda *The Stingers* nunca ter percorrido tais nações.

A metáfora do comboio, construída a partir do objecto de estudo do meu artigo anterior, fica ainda mais visível desta forma. Também para o caso dos *The Stingers*, uma banda menos experiente e menos viajada, a ideia que os mapas transmitem é a de vários trajectos alternativos, com as respectivas estações ou, recuperando a expressão de há pouco, “cidades-estação”, que a banda percorre sempre que embarca para a Europa. Mais ainda: os percursos da banda *The Stingers* levam-nos a representar a carrinha como uma espécie de cápsula que encerra os músicos dentro de um meio muito particular, fazendo com que o contacto com a “realidade exterior” seja diminuto. A carrinha envolve e fecha os músicos dentro de uma cultura, isso sim, transnacional, mas já existente no seu país de origem e da qual já faziam parte mesmo antes de se movimentarem entre vários países e continentes. Esta ideia é reforçada por uma análise atenta dos horários que regularam o nosso quotidiano durante as três semanas de digressão. Atente-se ao seguinte quadro:

---

<sup>22</sup> Ver os mapas em anexo, na pasta “mapas do artigo” do cd-rom.

Quadro 1: horários da tournée da banda *The Stingers*, 2009.

Dia 14	07h-09h ...	09-11h Acorde	11h-13h Saída de Hamburgo	13h-15h En viagem...	15h-17h Chegada a Kassel	17h-19h ...	19h-21h ...	21h-23h Espectáculo	23h-01h Espectáculo	01h-03h Dormir
Dia 15	...	...	Acorde	Saída de Kassel	En viagem...	En viagem...	Chegada a Munique	...	Espectáculo	Dormir (05h00)
Dia 16	...	Acorde	Saída de Munique	En viagem...	En viagem...	Chegada a Munique	...	Espectáculo	Espectáculo	Dormir
Dia 17	...	Acorde	Saída de Munique	En viagem...	En viagem...	Chegada a Hamburgo	...	Espectáculo	Espectáculo	Passeio; Dormir
Dia 18	...	Acorde	...	Saída de Hamburgo	En viagem...	En viagem...	Chegada a Frankfurt	...	Espectáculo	Dormir
Dia 19	Acorde	Saída de Frankfurt	En viagem...	En viagem...	Chegada a Amsterdã	Passeio pela cidade	...	Espectáculo	Espectáculo	Dormir
Dia 20	Acorde	Saída de Amsterdã	En viagem...	En viagem...	En viagem...	En viagem...	En viagem...	Chegada a Schaffhausen	Espectáculo	Dormir
Dia 21	...	...	Acorde; saída de Schaffhausen	En viagem...	En viagem...	En viagem...	Chegada a Tübingen	Espectáculo	Espectáculo	Dormir
Dia 22	Acorde; saída de Tübingen	En viagem...	En viagem...	En viagem...	En viagem...	En viagem...	Chegada a Den Haag	...	Espectáculo	Dormir
Dia 23	...	Acorde	Saída de Den Haag	Chegada a Amsterdã	Passeio pela cidade	...	...	...	Espectáculo	Dormir
Dia 24	...	...	Acorde	Saída de Amsterdã	En viagem...	Chegada a Colônia	...	Espectáculo	Espectáculo	Dormir
Dia 25	...	Acorde; Saída de Colônia	En viagem...	En viagem...	Chegada a Munique	Dia de folga	Dia de folga	Dia de folga	Dia de folga	Dormir
Dia 26	...	Acorde	Saída de Munique	En viagem...	En viagem...	En viagem...	Chegada a Viena	Espectáculo	Espectáculo	Dormir
Dia 27	Acorde; saída de Viena	En viagem...	En viagem...	En viagem...	En viagem...	En viagem...	Chegada a Berlim	Espectáculo	Espectáculo	Dormir
Dia 28	...	Acorde; Saída de Berlim	En viagem...	En viagem...	En viagem...	En viagem...	Chegada a Estugarda	Espectáculo	Espectáculo	Dormir
Dia 29	...	Acorde	Saída de Estugarda	En viagem...	En viagem...	En viagem...	Chegada a Leipzig	...	Espectáculo	Dormir
Dia 30	Acorde	...	...	...	...	...	...	...	...	Dormir
Dia 31	...	Acorde	...	...	...	Saída de Leipzig	En viagem...	Chegada a Friburgo	Espectáculo	...

Fonte: dados retirados do trabalho de campo.

São vários os dados que importa destacar. Desde logo, a hora de acordar situou-se maioritariamente entre as 9h da manhã e as 11h, ao passo que as horas a que nos deitávamos se concentraram entre a 1h e as 3h. Por enquanto, nada de muito anormal, se exceptuarmos o facto de que as horas de sono em diversas noites não ultrapassaram as quatro ou cinco horas. A acumulação de cansaço foi uma das batalhas mais difíceis de travar ao longo das três semanas. Seja como for, como se pode verificar pelo quadro, depois do despertar, apenas havia tempo para um pequeno-almoço (quando era possível) antes da saída para a cidade seguinte, sendo que as horas de chegada às cidades que visitámos concentraram-se entre as 17h e as 21h (houve apenas três excepções). O horário dos espectáculos foi igualmente semelhante em todas as datas, realizando-se entre as 21h30 e a 1h. A sua duração não ultrapassou nunca as duas horas e meia<sup>23</sup>. Por seu turno, as horas passadas em viagem são quase incontáveis: em média, foram seis horas de viagem por dia, perfazendo um total aproximado de cem horas de viagem nos dezoito dias<sup>24</sup>. Relembro, como disse no ponto “A organização da tournée e os músicos em estudo”, que a banda percorreu cerca de 8000km em dezanove dias, sendo a média diária de 450km. Por fim, o tracejado presente em alguns quadrados não representa tempo livre, mas sim o tempo gasto nas horas de almoço – sempre em bombas de gasolina à beira da auto-estrada –, nas horas de jantar e ainda nos testes de som antes dos espectáculos, com a duração de cerca de uma hora.

Estes dados não só revelam a existência de uma rotina rígida como vêm corroborar a informação contida nos mapas. De facto, foram muito escassos os momentos de folga, de descanso ou de passeio: ao todo, apenas contabilizei cerca de sete horas de recreação pessoal e contacto mais directo com as cidades e regiões visitadas, sem contar com o dia de folga que foi aproveitado para descansar no hotel. Para além dos momentos de passeio, nos quais os músicos aproveitaram para ver alguns monumentos locais e caminhar pelas cidades (ou seja, as normais práticas turísticas tipificadas), apenas houve mais dois momentos onde a rotina diária foi quebrada: no dia 19, em Antuérpia, gastámos cerca de duas horas numa loja de música à espera que reparassem o amplificador de guitarra; e, no dia 20, entre as 10h30 e as 12h30, estivemos parados na auto-estrada porque uma das carrinhas ficou sem bateria, tendo o mesmo sucedido no dia seguinte à tarde a caminho de Thun. Como se depreende, não foram momentos agradáveis de recreação ou descanso.

---

<sup>23</sup> Na pasta “Vídeos da tournée” (anexos), o leitor tem alguns pedaços dos concertos da banda.

<sup>24</sup> Na pasta “Vídeos da tournée”, o leitor poderá inteirar-se do ambiente vivido dentro da carrinha.

Pouco escrevi sobre os dias 30 e 31, os últimos da tournée, porque uma das carrinhas voltou a avariar-se e fiquei retido em Leipzig, cidade onde a banda actuou no dia 29, com o Alan (sócio-gerente do Billy na editora *Mossburg Music*) a ajudar a resolver o problema. Apenas me reencontrei com a restante comitiva já em Flensburg à noite. Seja como for, sei que os músicos passaram o dia 30 todo em viagem, já que o tempo de deslocação entre Leipzig e Copenhaga foi de cerca de dez horas, e que o dia 31 foi praticamente idêntico a todos os outros que passámos. Depois do concerto de Flensburg fomos directamente para o aeroporto de Hamburgo, sem sequer termos dormido, já que quase toda a comitiva tinha o avião de madrugada.

Perante um cenário deste género, creio que as ideias que os mapas transmitem ficam ainda mais evidentes. Por muito que os músicos alimentem a esperança de visitar e conhecer sítios novos, a verdade é que o encapsulamento produzido pela rotina diária, pela rigidez de horários e pelo cíclico retorno aos mesmos sítios (inclusivamente aos mesmos clubes ou bares) nos sugere o oposto. Indicia que, no que diz respeito à ideia de viagem e descoberta, as itinerâncias destes músicos pouca relevância têm, sobretudo se tivermos em conta o adensar de tournées ao longo dos anos, isto é, a acumulação de uma carga de historicidade por parte da sua actividade. Os horários apresentados, comprovativos da existência de uma rotina pouco maleável relativamente a ensejos de viagem e descoberta, demonstram que os músicos quase não contactam com as realidades locais por onde passam e que as pessoas com quem convivem são aquelas que, de alguma forma, se relacionam com o seu meio musical, isto é, indivíduos que fazem parte do circuito musical contíguo a esse mesmo meio. Os seguintes comentários representam a frustração que o baterista Ed e o saxofonista Mark manifestaram nesse sentido:

“Eu ando a tirar fotos a imensos sítios, mas daqui a umas semanas, quando chegar a casa, provavelmente não conseguirei dizer o sítio onde foram tiradas.” Ed

“Eu devia fotografar a parte de trás desta carrinha e isso representaria a minha viagem à Europa.” Ed

“Nem sei que dia é hoje. Quando uma pessoa está em tournée, nem se apercebe qual é o dia da semana, quanto mais conseguir lembrar-se das cidades e associá-las ao hotel e ao clube respectivo!” Mark

Estas três citações ilustram bem as ideias que vinha elaborando. A primeira representa um pensamento compartilhado pela maioria dos músicos: os sítios nos quais a banda esteve foram tão parecidos que se tornou muito difícil ligar as imagens com os respectivos lugares ou topónimos<sup>25</sup>. Tirando os casos de Amesterdão e Nuremberga, onde foi possível passear e descansar tranquilamente durante algumas horas e, conseqüentemente, ficar com uma ideia mais nítida das cidades, creio que seria impossível associar as fotos a determinado lugar se a maioria das máquinas fotográficas não registasse a data da fotografia. O segundo comentário alude ao tempo passado em viagem. Como disse anteriormente, a banda dispôs de duas carrinhas ao longo das três semanas, sendo que o Ed normalmente conduzia aquela que não tinha GPS e que, portanto, ficava atrás. Depois de feita esta contextualização, creio que se entenderá perfeitamente o conteúdo do suspiro do baterista: aquilo que ele mais viu ao longo das três semanas de digressão foi a traseira da carrinha que liderava a comitiva. O terceiro desabafo, desta feita do Mark, vem reforçar as ideias anteriores. O Mark, para além de não conseguir associar os hotéis e os clubes onde a banda actuou à respectiva cidade, nem sequer conseguia dizer que dia da semana era, já que os dias são todos muito idênticos.

Compreendo que estes dados possam entrar em conflito com a representação normal que as pessoas fazem da actividade de músico. Creio mesmo que o retrato dos espectáculos ao vivo é antagónico em relação aos argumentos apresentados. A performance artística constrói uma espécie de encenação cosmopolita que só é desmistificada pela realidade dos bastidores. Pode parecer paradoxal que eu argumente que não existe quase contacto inter-cultural quando, no caso concreto desta tournée, lidamos com um conjunto de americanos e, mais concretamente, texanos, com ascendências muito diversificadas (o teclista é meio irlandês; o saxofonista tem origens escocesas; o vocalista tem sangue judeu), a tocar uma mescla de música jamaicana com música americana em palcos europeus. Aparentemente será difícil encontrar uma imagem mais cosmopolita do que esta, sobretudo quando nos deparamos com os esquemas de aproximação com o público ensaiados pela banda. O Jonny, vocalista, dizia todas as noites que tinha adorado a cidade e que as pessoas presentes o faziam sentir-se em casa. A cumplicidade entre a banda e o público foi algo frequentemente alimentado pelos músicos.

---

<sup>25</sup> Nos anexos, na pasta “Fotos da tournée”, o leitor poderá verificar que os bares, os *backstages* ou os sítios onde dormimos foram muito idênticos de dia para dia.

Contudo, por detrás desta encenação, produzida no momento da performance artística propriamente dita, existe uma enorme efemeridade de relações com a maioria das pessoas presentes e com as próprias cidades. O contacto não dura, na maioria dos casos, mais do que algumas horas. Para mais, como sugeri há pouco, as pessoas com quem a banda contacta são naquele momento ou promotores locais dos concertos ou fãs da banda e do seu estilo musical. Os indivíduos que convivem com a banda na estrada vestem, num tom Goffmaniano, a pele de fãs do revivalismo jamaicano no momento em que privam com os membros da banda<sup>26</sup>. Embora os discursos dos músicos, em cima do palco, possam indicar sentimentos de apego às localidades visitadas e ao público presente, a verdade é que esses mesmos sentimentos são muitas vezes construídos em cima de contactos passageiros. Os mapas, os horários e os desabafos de alguns dos músicos vêm corroborar esta ideia.

É verdade que alguns dos membros da banda me confessaram que uma das motivações principais para estar a fazer a tournée se devia ao facto de quererem conhecer ou descobrir a Europa. Mas também não é menos verdade que esses mesmos músicos são aqueles que ingressaram recentemente na banda e que nunca tinham viajado antes com o grupo para paragens tão longínquas: o baterista Ed e o baixista Pablo. Quando coloquei ao trombonista Wayne ou ao vocalista Jonny, ambos músicos experimentados no que toca a digressões europeias, a mesma pergunta, eles responderam que essa não era uma prioridade, pois tinham a clara noção de que pouco tempo havia para visitar e conhecer os lugares onde a banda actuava.

Podemos concluir que, embora os músicos produzam, nalguns casos, discursos que alimentam expectativas de viagem ou descoberta e ajudem a construir uma encenação cosmopolita na hora de actuar ao vivo, a realidade dos bastidores, personificada nas três dimensões apresentadas – mapas, horários e comentários de alguns membros –, mostra-nos que há, por oposição, um conjunto de práticas que pouco espaço abre a contactos inter-culturais, encapsulando os músicos dentro de um meio muito particular. Dito isto, estamos em condições de afirmar que a experiência de estar em constante mobilidade pode ser uma das motivações para os músicos se lançarem à estrada, mas não propriamente com a expectativa de essa mesma mobilidade se traduzir em viagem e descoberta, já que essas dimensões são pouco relevantes no âmbito das suas digressões.

---

<sup>26</sup> Ver nota de rodapé nº1.

Então, porquê fazer as tournées? Como vimos, as questões económicas não fazem parte das motivações para estes músicos se lançarem à estrada, já que os lucros que cada um retirou são muito baixos. Por seu turno, a questão da promoção da banda entra em conflito com os compromissos familiares e laborais a que os músicos estão vinculados nas suas localidades de residência. Um presumível crescimento da banda, através da promoção e angariação de fãs, não seria acompanhado pela maioria dos músicos, já que todos eles me confessaram que, actualmente, não querem tornar-se músicos itinerantes ou, para utilizar a expressão do vocalista Jonny, “cães de estrada” (*road dogs*). Para além disso, a questão da viagem e da descoberta não chega para explicar o processo de tomada de decisão, já que as itinerâncias destes músicos possibilitam um contacto muito reduzido com as realidades e culturas locais, não permitindo que construam relações profundas com as cidades por onde passam. Então, pergunto-me: porquê?

### **3.4. A estrada: o lugar próprio de um músico**

Restava apenas cerca de uma semana para o fim da tournée quando cheguei a este ponto. Devo confessar que me encontrava meio frustrado, pois não conseguia chegar a qualquer conclusão satisfatória. Para cada motivação que colocava como hipótese, encontrava um conjunto de dados que a infirmavam. Foi, nessa altura, que uma conversa com o Wayne (trombonista da banda), no dia de folga em Nuremberga, desbloqueou o impasse. Falámos, durante cerca de uma hora, do meu trabalho, do trabalho dele, nomeadamente da sua actividade musical, e das identidades dos músicos da cultura *rock*, em sentido lato. Depois dessa conversa, cujo conteúdo apresentarei de seguida, apercebi-me que devia direccionar atenções não tanto para as motivações pessoais e concretas de cada um dos músicos, mas para algo que estivesse subjacente a todas elas.

No fundo, num tom metafórico, decidi procurar uma espécie de “tapete”, onde todas as motivações anteriores – questões económicas, questões promocionais, ensejos de viagem e descoberta, etc. – assentariam. Comecei, assim, a procurar algo que fosse transversal e implícito às motivações individuais (e colectivas) dos músicos; algo que estivesse tão naturalizado nas suas práticas e representações que pouca necessidade

sentiam de o enunciar. Repare-se naquilo que o Wayne me respondeu quando o confrontei com a pergunta axial da minha tese: “Porque é que fazes as tournées?”

“Essa é uma pergunta muito boa. Na verdade, nem sei sequer se consigo responder. Diria que, em primeiro lugar, talvez seja uma oportunidade para fazer qualquer coisa de diferente; qualquer coisa divertida que acaba por ser uma espécie de férias. Em segundo lugar, porque me sinto obrigado a fazê-lo; é algo que faz parte da minha actividade; é simplesmente algo que eu faço. Eu sei que não faz grande sentido. Faço-o porque é uma espécie de impulso.”

As palavras do Wayne causaram-me enorme estranheza, pois não havia qualquer motivação concreta e objectiva nas suas razões para estar na estrada. Para ele, as tournées são uma espécie de férias, onde se diverte com alguns amigos (uns de longa data, outros mais recentes) a tocar música, em contextos nocturnos. Ele confidenciou-me que, nas primeiras digressões europeias com os *The Stingers*, o seu objectivo era atestar o quão longe a banda poderia ir, em termos de popularidade e de vendas no mercado. Ao fim de alguns anos, deixou de se preocupar com tal questão. Perguntei-lhe também se ele queria descobrir a Europa, ao que ele me respondeu de forma simples e directa: “Eu faria o mesmo aqui do que em Chicago”, aludindo à sua rotina diária de passar a totalidade do pouco tempo livre em internet-cafés e livrarias. Seja como for, ao mesmo tempo que estas respostas me causavam alguma estranheza, já que não conseguia descortinar qualquer motivação palpável nas suas palavras, senti que podia estar ali a chave para a minha pergunta, nomeadamente quando ele me disse que estar na estrada “não fazia grande sentido”, sendo, acima de tudo, uma espécie de “impulso”.

Estas palavras ecoaram na minha cabeça durante algum tempo. Decidi, então, reler alguns apontamentos tirados em dias anteriores sobre conversas que havia mantido com alguns dos membros da banda. Eis que me deparo com duas frases muito interessantes. A primeira, do baixista Pablo, é do dia 17, em Hamburgo: “Porque é que estou aqui? Porque é o meu trabalho, é aquilo que eu faço. É um trabalho digno.” A segunda é do baterista Ed, do dia 24, em Colónia: “Estar aqui é o que eu sei fazer. É o que eu faço.” Estas palavras começaram a fervilhar no meu pensamento. Naquele momento, já dispunha de três testemunhos que indicavam que os músicos, para além das motivações subjectivas de cada um, estavam ali porque era simplesmente algo que fazia parte da sua actividade. Como disse o Wayne, porque era um impulso ao qual sentiam que tinham de dar resposta.



Depois de alguma reflexão sobre aquilo que os músicos me tinham confidenciado, apercebi-me que uma das principais razões para os músicos fazerem as tournées está interiorizada na própria condição de ser músico da cultura *rock*, em lato senso. Fazer estrada e viver essa experiência é concebido como algo inerente à actividade, desempenhando, num segundo momento, um papel-chave na definição das suas identidades musicais. Por outras palavras, a experiência da estrada afigura-se como um elemento constitutivo daquilo que um músico faz e daquilo que um músico é. Creio que os objectivos individuais e/ou colectivos dos músicos em estudo repousam sobre esta imagem. Lançar-se à estrada, pelo menos durante umas três ou quatro semanas por ano, porque essa experiência é própria de um músico subjaz às diversas razões ou motivações que eventualmente possam existir, mesmo tendo em conta que tal possa ser praticado de forma “impulsiva”, como dizia o Wayne, ou inconsciente.

A experiência de fazer estrada encerra duas dimensões principais: uma mais prática e outra ligada aos sentimentos. A primeira delas reside em tocar todos os dias num palco diferente, em dormir em sítios diferentes diariamente, em fazer 500km por dia pelo amor à música, em carregar e descarregar o equipamento musical ou em montar os instrumentos em cima do palco. A segunda, relacionada com questões sentimentais, centra-se no companheirismo criado entre os membros da banda, nos afectos dos fãs depois dos espectáculos, no reconhecimento social da sua actividade, na criação de laços simbólicos com a estrada e com as pessoas que os recebem (ainda que estes últimos laços sejam efémeros e pouco sólidos). Todas estas dimensões, que só a atmosfera dos concertos e das deslocações proporcionam, são imprescindíveis para a sua identidade e auto-estima. Creio que é neste conjunto de práticas e sentimentos que os músicos substancializam as suas identidades enquanto músicos. Repare-se no seguinte testemunho do teclista Billy:

“Eu disse anteriormente que eu amo a minha família e não consigo ficar muito tempo longe, mas quando eu me lanço à estrada... simplesmente adoro tudo! As salas vazias nas noites de segunda-feira, os festivais apinhados de gente, os músicos resmungões que descobrem que detestam as digressões, os laços que se criam com os outros músicos quando, por exemplo, as carrinhas avariavam ou os voos são cancelados, as noites em hotéis de quatro estrelas com jacuzzis e as dormidas no chão sujo de casas com trezentos anos. Eu amo tudo!”

Todos estes episódios e sentimentos fazem parte do processo de constituição de um músico. Encarnar a pele do músico implica viver “as salas vazias, os hotéis de

quatro estrelas numas noites, as espeluncas onde se dorme noutras, as carrinhas a avariarem e os festivais cheios de gente.” Estas experiências e sentimentos representam aspectos da vida quotidiana de músico que um indivíduo tem de viver e sentir para se tornar músico. Elas só são possíveis, em larga medida, através da estrada e é por isso que os músicos valorizam essa experiência. A itinerância, traduzida em todos os episódios e sentimentos apresentados, é uma das dimensões que conferem maior significado às suas identidades. A partir do momento em que cheguei a tal conclusão, apressei-me em recolher mais dados, sobretudo discursos dos músicos, que ajudassem a aprofundar a problemática. Os seguintes comentários vêm no seguimento desta minha preocupação:

“Eu faço as tournées porque é uma oportunidade que não posso desperdiçar. Eu acredito que tenha tido a sorte que as pessoas se interessem pela minha música e que me queiram a tocar para elas. Sem a ajuda delas, seria muito mais difícil fazer tudo isto. Eu também me lanço à estrada porque sinto que tocar somente em Austin, no Texas, ou em Nova-Iorque, onde agora resido, é insatisfatório e insuficiente. Torna-se algo demasiado repetitivo e monótono, ao mesmo tempo que sentes que a tua música está a chegar a um conjunto muito pequeno de pessoas. A minha motivação para estar na estrada, neste momento, centra-se na ideia de que fazer estrada é algo que dá vida à minha música. É algo que legitima o meu trabalho enquanto músico. Estar na estrada normalmente significa que tens de renovar a tua música, gravando mais discos e escrevendo mais canções para o público que te acompanha. Basicamente, a estrada significa que estou a andar em frente, seja a que velocidade for, mas estou a caminhar em frente.”

(Jonny)

“Porque é que faço tournées? Hmmm...cerveja? (risos) Agora a sério, porque me faz sentir que valho alguma coisa, porque quero viver a experiência de estar na estrada e porque crio uma grande ligação com os membros da banda. Depois, porque provavelmente acabo por ver um mundo que muita gente desconhece e que nunca verá. Porque conheço pessoas novas todos os dias e acabo por fazer grandes amizades, como tu ou o Ploehr (músico alemão convidado).”

(Pablo)

“De forma crua e simples, eu estou na estrada pela experiência de estar na estrada. Eu quero melhorar todos os dias e sinto que a estrada me vai tornar melhor baterista. No caso concreto desta tour, também vim para conhecer a Europa, isto é, para conhecer uma parte do mundo que nunca tinha visto e que, se calhar, nunca mais terei oportunidade de ver. Mas eu cheguei à conclusão que fazer estrada melhora a qualidade de um músico, de forma mais profunda e intensa, do que se este se quedar pelas actuações na sua cidade de origem ou residência. Certamente que não faço isto pelo dinheiro, porque eu geralmente perco dinheiro na estrada.”

(Ed)

“Porque é que estou aqui, na estrada? Pela experiência de estar na estrada, claro! É certo que quero ver o quanto a banda pode crescer, sobretudo porque investi bastante tempo nas gravações do disco, mas a verdade é que é a própria experiência que mais motiva. Estou na estrada para estar na estrada. Também posso confessar que sinto um pouco de nostalgia dos anos em que fui o saxofonista do *Burning Spear*. Ainda foram uns seis ou sete anos, sempre na estrada. Sinto-me bem a fazer isto.”

(Mark)

Analisemos as palavras de cada um. O primeiro comentário é do vocalista Jonny. Depois de afirmar que tem tido imensa sorte de as pessoas gostarem da música que ele compõe e de quererem que ele toque para elas, em sítios tão distantes da sua terra de origem e residência, o Jonny explica-nos que se lança à estrada porque estar sempre a actuar no Texas ou em Nova-Iorque é insuficiente. Para ele, se a actividade musical redundasse nisso seria demasiado aborrecido e não daria a vida necessária à sua música. Essa mesma vitalidade, ele vai encontrar na estrada, dando um novo significado à sua própria existência enquanto músico. Como o próprio me confessou, “estar na estrada normalmente significa que tens de renovar a tua música, gravando mais discos e escrevendo mais canções para o público que te acompanha.” Ou seja, estar na estrada é uma espécie de catalisador de toda a actividade musical, constituindo um pilar essencial, num primeiro momento, no processo de criação artística e, num segundo, na própria definição de um músico enquanto músico. Na realidade, citando outra vez o Jonny, a estrada “é algo que legitima o meu trabalho.” Sem a vida e a experiência da estrada, a própria música fica sem validade, isto é, fica sem uma existência digna do esforço e do empenho dispendido na hora da composição. De acordo com a sua visão, é a estrada que certifica o próprio produto da criação artística, tornando-se um *locus* fundamental da vida de um músico. Concluindo com as próprias palavras do Jonny, “a estrada significa que estou a andar em frente.”

Depois do testemunho do vocalista, dispomos das palavras do baixista Pablo. Como se pode verificar, o Pablo foi um dos músicos que afirmaram estar na estrada para conhecer a Europa. Essa constituiu, de facto, uma das razões principais que o levaram a embarcar no avião, com destino a Hamburgo, juntamente com os seus companheiros de banda. Outra das razões apontadas centrou-se na questão de conhecer novas pessoas, já que, segundo a sua opinião, a estrada é um excelente lugar não só para sedimentar os laços afectivos que ligam os músicos uns aos outros como também para fazer novas e

duradouras amizades. Em todo o caso, creio que a citação mais surpreendente, no meio de todas as motivações apresentadas, acontece quando o Pablo diz que se lança à estrada “porque me faz sentir que valho alguma coisa” e “porque quero viver a experiência de estar na estrada”. Através das palavras proferidas pelo baixista, constatamos que, para ele, a estrada é aquilo que dá conteúdo à sua actividade musical, visto que, se tal não ocorresse, ele sentiria uma espécie de vazio interior ou, segundo a sua expressão, sentiria que a sua identidade enquanto músico “não valia nada”.

As palavras do Pablo são reforçadas pelo testemunho apresentado pelo baterista Ed. À semelhança do primeiro, também o Ed alimentava a esperança de conhecer a Europa e de ver todo um novo mundo que, porventura, não voltaria a ter oportunidade de ver na vida. Como o próprio me confidenciou, ele nunca tinha visitado a Europa e, quando lhe propuseram realizar a digressão europeia, ele aceitou de imediato. Curioso é que, a par desta motivação pessoal, o baterista explica-nos que a estrada não só é algo que faz parte da actividade enquanto músico e que, por isso mesmo, é algo que se tem de fazer – “eu estou na estrada pela experiência de estar na estrada” –, como é também um lugar fundamental para melhorar a qualidade do seu desempenho. Embora o faça de forma indirecta e implícita, creio que o Ed está a insinuar que um músico que fez pouca estrada é um músico pior do que aquele que o tenha feito regularmente. Seja como for, aquilo que eu gostava de salientar é o facto de o baterista encontrar uma correlação directa entre a qualidade de um músico e a sua itinerância. Em última instância, a estrada representa uma prática fulcral no aperfeiçoamento do talento e do carácter de um músico e, assim sendo, desempenha um papel fundamental na vida deste.

Por último, ainda dispomos do depoimento do Mark, saxofonista. O Mark foi um dos músicos que, de forma mais directa, declararam estar na tournée por questões relacionadas com a promoção da banda, sobretudo depois de todo o tempo que investiu na gravação dos discos. O saxofonista queria ter uma percepção real e concreta do quanto a banda poderia crescer e, de acordo com a sua visão, o local certo para o fazer é a estrada, onde pode colher, em primeira mão, o *feedback* do público. Em todo o caso, à semelhança dos músicos anteriores, também o Mark afirmou, em paralelo com as preocupações de promoção e crescimento do seu conjunto, que estava na estrada pela experiência de estar na estrada. Deduzimos, das suas palavras, que o simples facto de estar ali e de tocar todos os dias, vivendo essa experiência, é uma das motivações centrais para ele. Depois de seis anos seguidos a fazer tournées com o lendário cantor jamaicano *Burning Spear*, no início dos anos 90, o Mark diz-nos que a estrada é um

lugar onde se sente bem. Eu creio que assim é porque o saxofonista tem a percepção de que a estrada representa o lugar próprio de um músico ou, melhor dizendo, representa o lugar adequado para exercer a sua identidade enquanto músico, impedindo que esta se dilua.

Estes quatro testemunhos ilustram bem aquilo que vinha dizendo. É certo que os músicos me apresentaram um conjunto significativo de outras motivações, tais como conhecer a Europa ou promover a banda, tudo questões já analisadas nos subtemas anteriores. O Jonny, por exemplo, revelou de forma implícita que a promoção da banda e da sua música é algo muito importante. Por seu turno, o Ed e o Pablo manifestaram desejos de descobrir a Europa e novas cidades. Apesar de tudo, todos os músicos, de uma forma ou de outra, afirmaram lançar-se à estrada com o simples propósito de viver a experiência da estrada, como se isso, por si só, fosse uma razão mais que suficiente para validar o desejo ou os motivos de fazer tournées.

Independentemente de nenhum dos membros da banda ter afirmado, pelo menos com esta formulação, que a estrada é o local próprio de um músico, podemos deduzir que a noção de que isso é parte integrante da sua vida e actividade, imbricando-se na própria identidade musical, parece constituir uma preocupação presente em todos os testemunhos. A ideia de fazer estrada porque se trata de uma prática ou experiência própria de um músico, desempenhando um papel fundamental na sua constituição enquanto tal – seja porque legitima a sua música, como disse o Jonny; seja porque aumenta a qualidade individual de cada um, como afirmou o Ed; seja porque se cria laços com outros músicos, como proferiu o Pablo –, é algo transversal e implícito a todas as exposições. As tournées são o espaço social adequado à figura do músico e, assim sendo, constituem uma das dimensões mais significativas da sua vida.

Neste sentido, o meu argumento é o de que a identidade de um músico *rock* requer a posse de um reportório de mobilidade. Movimentar-se, apresentando um rol de cidades onde já tocou e onde vai tocar, define um músico. Creio que esta dimensão identitária é tão importante e tão natural para um músico desta índole como a própria faculdade de saber tocar um instrumento, de gravar um disco ou de escrever as próprias canções. A mobilidade é algo intrínseco à condição de ser músico. Sem uma actualização regular das digressões, espaço social onde o tal currículo de itinerância se materializa, um músico perde grande parte da sua identidade. Em suma, respondendo à questão axial que tem vindo a estruturar o meu estudo até aqui – “Porquê fazer as tournées?” –, diria que as tournées representam um dos lugares privilegiados, onde os

músicos produzem e reproduzem as suas identidades como músicos, e é por isso mesmo que estes se lançam, em grande medida, à aventura da estrada.

## **4. Os músicos *rock* e a mobilidade**

Este capítulo final será um ensaio reflexivo em torno da cultura *rock* e da mobilidade ou, mais concretamente, em torno da cumplicidade entre os músicos enquadrados nessa mesma cultura e a experiência de fazer estrada. Tentarei aprofundar as problemáticas e os argumentos elaborados no subtema anterior. Dividirei este capítulo em duas partes. Na primeira, apresentarei uma proposta teórica de configuração do músico como uma figura de mobilidade. Por tudo aquilo que foi dito até agora, creio que os músicos são figuras que dependem, em grande parte, da mobilidade para se auto-construírem. É isso que discutirei em primeiro lugar. Num segundo momento, darei alguma espessura histórica a essa mesma proposta, através de uma análise sintética da génese da cultura *rock*, que servirá para confirmar a existência de um forte ideal de mobilidade no seu seio. Sustentado por vários “mitos fundadores”, este ideal tem-se revelado muito importante na definição das práticas e representações dos músicos, projectando-se para o catálogo de comportamentos e valores do mundo da música *rock* até aos nossos dias.

### **4.1. Os músicos como figuras de mobilidade**

Gostava de começar este subcapítulo com uma pequena passagem pela história dos conceitos de “movimento” e “mobilidade”, nas ciências sociais. No final da década de 80 e durante os anos 90, emergiu um conjunto de debates no seio das ciências sociais sobre transnacionalismo e movimentações humanas. As figuras mais carismáticas da mobilidade humana – viajantes, nómadas, exilados, migrantes – tornaram-se uma espécie de ícones da modernidade tardia, passando a fazer parte do grupo de objectos de estudo preferenciais das ciências sociais, mormente da antropologia. Tal fenómeno transparece quando, por exemplo, recordamos uma série de dados apresentados por Gustavo Cano num estudo sobre a fronteira EUA – México. A certa altura, o autor faz uma breve referência ao facto de, durante toda a década de 80, pouco mais de noventa artigos sobre transnacionalismo e migrações terem sido publicados no universo de revistas de ciências sociais de língua inglesa; de 1990 a 2003, o número passou de noventa para cerca de mil e duzentos (Cano, 2005: 13).

A proliferação de estudos sobre mobilidade humana e pessoas em movimento cresceu exponencialmente, gerando mesmo uma espécie de *trendy theory* (“teoria da moda”). É neste contexto que surgem, entre outros, textos de autores como Ulf Hannerz, Arjun Appadurai e Homi Bhabha, que profetizam o augúrio de uma era pós-nacional e de um mundo híbrido e crioulo, fruto das crescentes mobilidades humanas e do incremento das trocas inter-culturais, composto por indivíduos cosmopolitas soltos de amarras identitárias locais ou nacionais (Hannerz, 1992 e 1996; Appadurai, 1996; Bhabha, 2007). A semântica que compreende termos como mobilidade, movimento e fluxos, por oposição a expressões como fixidez, circunscrição e enraizamento, entra definitivamente no léxico antropológico com as suas ideias e publicações.

Apesar de as ciências sociais, de um modo geral, terem começado a prestar mais atenção às movimentações humanas a partir dos anos 80 e 90, a verdade é que não houve um grande esforço no sentido de desenvolver teoricamente os conceitos de “movimento” ou “mobilidade”; a crescente utilização de que foram alvo não acarretou um aprofundamento conceptual significativo. Os primeiros esforços no sentido de submeter estes termos a um escrutínio teórico datam já da viragem do milénio. Como diz Tim Cresswell, professor de geografia cultural e humana na *Royal Holloway*, Londres, a “mobilidade, e aquilo que ela designa, permanece relativamente desconhecido. É uma espécie de espaço em branco que funciona como antítese ou alternativa a termos como sítio, circunscrição e estabilidade.” (Cresswell, 2006: 2).

Creio que este último autor foi aquele que, ao constatar tal falha, melhor conseguiu situar e definir os conceitos de movimento e mobilidade, sobretudo com a publicação de *On the Move*. O livro é uma compilação de vários artigos que o autor foi produzindo ao longo dos anos, contemplando um diversificado rol de análises sobre mobilidade humana, desde as grandes migrações transnacionais até à cultura automobilística, passando ainda pela pista de dança, pela greve de camionistas de Los Angeles no final da década de 90 ou pelo frenesim do aeroporto de Schiphol em Amesterdão. Como se pode imaginar, toda esta transversalidade temática necessitou de sólidas conceptualizações preliminares, sob pena de o trabalho cair num palimpsesto analítico sem um fio condutor consistente. É isso mesmo que Cresswell produz no primeiro capítulo da obra, procurando definir o conceito de mobilidade, por oposição a movimento, construindo a base teórica que sustenta e consolida os restantes argumentos apresentados ao longo das páginas. É este primeiro capítulo, intitulado “The production



of mobilities: an interpretative framework”, que gostava de destacar (Cresswell, 2006: 1). Escutemos as suas propostas.

A -----» B

Cresswell inicia o seu percurso com um diagrama deste género. O diagrama representa um entendimento básico de mobilidade: ir do ponto A ao ponto B. Segundo o autor, mobilidade implica, em primeira instância, um sentido de deslocamento – isto é, andar entre aqueles dois pontos –, podendo tal realizar-se entre cidades separadas por milhares de quilómetros ou curtos centímetros/metros num qualquer espaço social. O que interessa a Cresswell é explorar a linha entre A e B, visto que, de acordo com a sua opinião, ela permanece relativamente obscura. Na clássica teoria das migrações, por exemplo, movimentar-se ou não resulta das forças centrífugas e, por antagonismo, centrípetas dos lugares A e B. A linha, em si, quase nunca é configurada como o eixo analítico primordial. É isso que Cresswell tenta fazer, começando por afirmar que este deslocamento não é arbitrário nem desprovido de significado (*meaning*). O conteúdo da linha, isto é, os movimentos das pessoas (e dos objectos) por esse mundo fora, nas mais diversas escalas, estão imbuídos de significado social, político, económico, religioso, etc.

Cresswell parte destas premissas para elaborar uma separação clara entre movimento e mobilidade. Citando as suas próprias palavras, “digamos que *movimento* pode ser pensado como uma abstracção de mobilidade (mobilidade depurada de contextos de poder). Movimento representa a ideia de um acto de deslocamento que permite a uma pessoa mover-se entre lugares. Por outras palavras, movimento é o deslocamento antes das estratégias e das implicações sociais entrarem em equação.” (Cresswell, 2006: 3). Em suma, movimento pode ser encarado como mobilidade desprovida de significado social e de forças de poder. Num tom metafórico, poderíamos mesmo aferir que se trata de uma espécie de equivalente dinâmico de posição (*location*) num espaço abstracto, isto é, num espaço sem capital social, simbólico, histórico ou ideológico.

Numa publicação anterior, Cresswell já havia analisado o debate sobre a oposição entre “espaço” (*space*) e “lugar” (*place*). O geógrafo, inspirado nos ensinamentos de Yi-Fu Tuan, nomeadamente em *Space and Place* (Yi-Fu Tuan, 2005), explica-nos que a noção de espaço é muito mais abstracta do que a de lugar. Quando

empregamos o termo, a tendência mais natural será pensar no espaço extraterrestre ou em espaços geométricos. No senso comum, a percepção normal de espaço redirecciona a imaginação humana para idealizações de áreas e/ou volumes. A palavra retrata uma espécie de zona sem significado social, isto é, um “facto da vida” que, tal como o tempo, produz as coordenadas básicas para a acção humana. O entendimento de lugar é a antítese de tudo isto. Os lugares, normalmente representados como pontos ou pausas entre o espaço abstracto, preenchem-se de vários tipos de capital. Quando um indivíduo ou um conjunto de indivíduos atribui determinado significado a um espaço e constrói uma ligação com ele, esse espaço transforma-se em lugar, ganhando conotações políticas, religiosas, afectivas, etc. (Cresswell, 2004).

Este entendimento elementar da oposição entre espaço e lugar pode ser transposto para a conceptualização de movimento e mobilidade. Na verdade, é isso mesmo que Cresswell fez. Jogando com a mesma metáfora, o autor mostra-nos que mobilidade se pode comparar com lugar (*place*), isto é, com centros de significado e significação social. Da mesma forma que espaço abstracto equivale a movimento, ou seja, a uma espécie de deslocamento sem significado social e depurado de contextos de poder, lugar corresponde à ideia de mobilidade, isto é, a um deslocamento ou movimento humano constrangido *por* e embutido *em* relações sociais, relações de poder, relações económicas, etc. Uma pessoa em movimento (*mobile people*) nunca é simplesmente uma pessoa: ela pode ser um dançarino ou um pedestre, um condutor de autocarros ou um atleta, um refugiado ou um turista. É esta atribuição de certos valores e significados sociais que transforma o movimento em mobilidade, constituindo a base da sua diferenciação teórica e conceptual (Cresswell, 2006: 4).

À semelhança dos escritos de Tim Cresswell, a minha proposta centra-se em configurar o músico como uma figura de mobilidade. Como diz o autor, uma pessoa em movimento não é simplesmente uma pessoa, visto que o seu movimento é contextualizado e dotado de significação social. Neste sentido, todas as pessoas que Cresswell toma como exemplo (dançarino, pedestre, condutor, etc.), entretanto configuradas de acordo com determinados arquétipos sociais devido às suas práticas de mobilidade tipificadas, transformam-se em figuras de mobilidade, pois não só essa mobilidade serve para as caracterizar e classificar de determinada maneira como é ela mesma que lhes dá significado ou relevância social. Dito de outra forma, transformam-se em figuras de mobilidade porque dependem da mobilidade, isto é, de um movimento

socialmente tipificado e contextualizado, no próprio processo ontogénico de se configurarem enquanto figuras com essas características.

Vejamos um exemplo concreto: vem-me à cabeça a figura de um peregrino. Como se depreende, a mobilidade tipicamente associada ao desempenho de um peregrino serve não só de dispositivo identitário para o configurar de determinada forma, e de prognosticar as suas acções, como é também aquilo que o preenche de significado social (*social meaning*). Por outras palavras, um peregrino depende da mobilidade para ser um peregrino; ela faz intrinsecamente parte da ontogénese de uma figura deste tipo. De facto, pensarmos num peregrino estático é algo inconcebível. Uma pessoa não pode ficar sentada no seu quarto, durante três ou quatro dias, e defender que realizou uma peregrinação. Sem apresentar mobilidade – mobilidade essa associada a determinado tipo de comportamentos –, ela não se transforma numa figura deste tipo. Essa transformação advém precisamente da sua itinerância.

O meu argumento é o de que, de forma muito idêntica, a mobilidade de um músico, devido à importância fundamental que desempenha na sua vida, não só confere significado à sua identidade e à sua actividade como é também algo que, num segundo momento, o caracteriza de tal forma que o transforma numa figura de mobilidade, isto é, numa pessoa cuja identidade depende da mobilidade ou da apresentação de um reportório/desempenho de mobilidade. Sem a regularidade das digressões, isto é, de um tipo de mobilidade que encerra uma série de práticas e sentimentos constitutivos do próprio músico enquanto tal, considero inclusive que um indivíduo deixaria de se auto-conceber como músico *rock*. A estrada é o local onde os músicos se sentem músicos, transformando-se, como disse anteriormente, em algo tão importante como a própria gravação e edição das suas composições ou como o talento individual para tocar o instrumento.

Tal como um peregrino, um músico estático, parado numa mesma cidade, dificilmente poderá ser visto como um músico pertencente à cultura *rock*, em sentido lato. Um músico estático é uma contradição, uma negação de si mesmo. Quem nunca tenha feito estrada, ou quem, pelo menos, nunca tenha elaborado planos para um dia o vir a fazer, dificilmente é considerado um músico. Desafio, para concluir, o leitor a questionar uma qualquer banda (desde que essa banda se enquadre neste mundo musical, como anteriormente o defini) se quer fazer estrada. Arriscaria dizer que não existe qualquer chance de se encontrar um grupo que diga não e, caso se obtenha uma resposta negativa, ela virá de um conjunto que, em algum momento da sua carreira, já

tenho feito estrada e que, nessa medida, já tenha passado por esse processo de constituição identitária.

Resumindo, a mobilidade de um músico, centrada na realização das digressões, configura-se como um dispositivo social que não só ajuda a sociedade a reconhecê-lo enquanto tal, como também auxilia o próprio músico a auto-reconhecer-se, desempenhando uma função essencial nos seus processos de construção e perpetuação identitária. A mobilidade e, mais concretamente, a estrada constituem traços biográficos muito importantes de qualquer músico. Ora, creio que esta dinâmica tem raízes históricas relativamente profundas. É isso que procurarei discutir, para fechar este estudo, no próximo subcapítulo. A cumplicidade entre os músicos e a experiência da estrada é um fenómeno historicamente traçável, que remonta à própria génese da cultura *rock*. Como iremos ver, o músico *rock* tem sido associado, ao longo dos tempos, a um conjunto de imagens relacionadas com mobilidade, viagem ou itinerância.

## 4.2. O “ideal de mobilidade” na cultura *rock*

A cultura *rock* contempla um forte “ideal de mobilidade”, desde as suas origens no final dos anos 50 e início dos anos 60. Quando falo aqui de ideal refiro-me a um conjunto imaginário de idealizações, práticas e representações que, embora não tenham uma concretização plena, servem de meta ou de guia às actividades dos músicos, transformando-se numa peça essencial na fabricação das suas identidades pessoais e colectivas. No fundo, trata-se de uma espécie de imagética que os ajuda a diferenciarem-se socialmente, definindo as suas identidades. Os músicos e os fãs do *rock*, ao produzirem dentro dessa mesma cultura um catálogo de comportamentos e valores associados à mobilidade, desenvolveram um ideal muito particular, ligado a questões de itinerância e movimento. Creio que o ideal de mobilidade da cultura *rock* repousa sobre vários “mitos fundadores”. Darei duas ilustrações a este respeito. Em primeiro lugar, o músico é frequentemente conceptualizado como um viajante errante, fruto, por exemplo, da influência que Jack Kerouac e os *beat* tiveram na geração *rock*, sobretudo na juventude contra-cultural<sup>27</sup> dos anos 60. Em segundo lugar, creio que

---

<sup>27</sup> O termo contra-cultura é designativo. Não estou a utilizá-lo na sua acepção conceptual, aplicável a muitos periodos históricos e contextos sociais. Quando utilizo tal expressão, trata-se de uma designação que se refere aos movimentos sociais contestatários dos anos 60, empenhados nas lutas pela afirmação dos homossexuais, das mulheres e dos negros, no repúdio à guerra ou ainda na revolta contra os valores do *American Dream*.

existe uma repetida configuração da carrinha como a “casa” dos músicos; o cinema tem, de resto, perpetuado esta imagem ao longo dos tempos. Embora haja certamente outros, acredito que estes dois “mitos” documentam bem a existência de um forte sentido de mobilidade na cultura *rock*. Vejamos o primeiro.

Piero Scaruffi, importante historiador da música *rock*, explica-nos que a figura do “roqueiro” (*rocker*) é muitas vezes concebida como uma “transposição musical do herói solitário, desajustado e nómada, frequentemente celebrado pelos romances e pelos filmes”. (Scaruffi, 2003: 24). Ou seja, a figura do músico *rock* inspirou-se, por exemplo, no estilo de vida idealizado pela geração *beat*, tão bem retratado no livro *On the Road* de Jack Kerouac<sup>28</sup>. Embora o *beat* seja uma subcultura predominantemente dos anos 50 e o seu género musical de eleição resida no *bebop*, um subgénero do *jazz* tocado por grandes nomes como Charlie Parker ou Dizzy Gillespie, creio que podemos afirmar que as suas idealizações influenciaram muito a geração *rock*, isto é, grande parte da juventude dos anos 60. Como diz Tim Cresswell, desta feita num artigo publicado em 1992 sobre o romance de Kerouac, “*On the Road* continua a ser, [desde meados do século passado], um livro popular e influente enquanto símbolo iconográfico da ‘rebelião juvenil’.” (Cresswell, 1992: 254).

A principal marca do livro de Kerouac reside numa “apologia da mobilidade” como uma forma alternativa de viver em sociedade e, ao mesmo tempo, de se diferenciar dela. Seguindo as explicações de Tim Cresswell, existem dois elementos fundamentais no livro: a desilusão com os lugares e o fascínio pela viagem-sem-paragens ou, nas palavras do autor, pelo “just going” (Cresswell, 1992). Em *On the Road*, aquilo que constatamos é um repetido padrão de entusiasmo com a perspectiva de conhecer uma nova cidade. O sítio onde os personagens se encontram é uma mera circunstância provisória, muitas vezes encarcerada em sentimentos de decepção, que serve para alimentar expectativas em relação à próxima paragem. E esta sensação nunca cessa; é uma espécie de movimento perpétuo, transversal a todos os afectos que os personagens demonstram e que, previsivelmente, irão demonstrar.

Como se depreende, a apologia da mobilidade de Kerouac traduz-se numa provocação frontal a certos valores mais tradicionais e conformistas de meados do século passado. O autor mostra-nos que a mobilidade pode ser utilizada como uma

---

<sup>28</sup> Há outros exemplos, embora *On the Road* seja o mais emblemático. Recordo-me de *Naked Lunch*, escrito por William Burroughs, e de *Howl*, de Allen Ginsberg. Mais informação sobre esta subcultura no glossário.

forma de resistência a determinadas normas culturais estabelecidas, referindo-se, em concreto, a um conjunto de práticas, representações e pré-conceitos sociais sobre a família, a casa e o trabalho. Culturalmente, estas dimensões pressupõem uma vida estável, regular e rotineira, enredada em compromissos locais ou, se preferirmos, enraizada numa visão do mundo que subentende o estabelecimento de vínculos a determinada vila, cidade ou região. Jack Kerouac constrói uma imagem de um estilo de vida ideal – assente num constante dinamismo, improvisação, regularidade e falta de compromisso –, que é a antítese de tudo isto. Voltando às palavras de Scaruffi, Kerouac produz uma idealização que se revê precisamente no “herói solitário, desajustado e nómada”.

Esta imagem idealizada foi adoptada por uma boa parte dos músicos que estão na génese do *rock*. De resto, a influência dos escritos de Kerouac é comprovada pelos mesmos. Escutemos os seguintes testemunhos:

“Se estás a trabalhar com palavras, então tem que ser poesia. Eu cresci com o Kerouac. Se ele não tivesse escrito o *On the Road*, os *The Doors* jamais teriam existido. O Jim Morrison leu o livro lá na Florida, e eu li-o em Chicago. Aquela sensação de liberdade, de espiritualidade e de intelectualidade de *On the Road*... era isso que eu pretendia para o meu próprio trabalho.” (Ray Manzarek)

“Eu li o *On the Road* talvez em 1959.

Mudou completamente a minha vida tal como a de toda a gente.” (Bob Dylan)

“*Woodstock* ergueu-se a partir das suas páginas.” (William Burroughs)<sup>29</sup>

Estas três citações, provindas de alguns dos mais influentes artistas americanos do século XX, atestam a enorme influência que os escritos de Kerouac tiveram não só na definição das identidades, dos valores e das práticas dos jovens americanos de meados do século passado como na própria génese das bandas e da cultura *rock*. Ray Manzarek, o reconhecido teclista da banda *The Doors*, conta-nos que a sua banda jamais teria existido sem a prosa de Kerouac. Bob Dylan diz-nos que o livro *On the Road* mudou a sua vida e a de todos os seus conterrâneos de forma indelével. Por seu turno, embora não seja um músico, William Burroughs relata que o próprio festival de *Woodstock*, um marco incontornável na fabricação da música *rock*, adveio das palavras do romancista americano.

---

<sup>29</sup> Estas três citações foram retiradas do website <http://wikiquote.org>, através da entrada “Kerouac”.

Bob Dylan, no documentário *No Direction Home: Bob Dylan*, de Martin Scorsese, sobre a sua vida e obra, vai ainda mais longe. O cantor auto-concebe-se como fazendo parte de uma viagem permanente. A mobilidade surge como um dispositivo central na sua fabricação enquanto músico, isto é, como algo que não só ajudou e marcou o cantor na sua constituição como vocalista e guitarrista mas também como algo que continua a desempenhar um papel fundamental na sua vida. As seguintes palavras ilustram isso mesmo:

“Eu tinha ambições para partir e encontrar... como uma odisséia de ir para casa algures. Eu parti para encontrar esta casa que tinha deixado há um tempo atrás... e não me conseguia lembrar exactamente onde era, mas estava a caminho de lá. E, encontrando o que eu encontrei no percurso, foi como eu visioniei tudo. Eu não tinha propriamente quaisquer ambições. Eu tinha nascido num sítio muito longe de onde era suposto ter nascido... e, portanto, eu continuo a caminho de casa, sabes?” (Bob Dylan)

Estas são as primeiras palavras que ouvimos no filme. Bob Dylan explica-nos que nasceu numa típica vila mineira do interior americano, onde o frio era tão grande que nem possibilitava o surgimento de uma consciência política entre as pessoas (!). Rapidamente, iniciou uma viagem – física e espiritual – pelos Estados Unidos, à procura de um sítio a que pudesse chamar casa. Dylan conta-nos que essa viagem ainda não acabou e que, em certo sentido, é a própria viagem que constitui a sua casa. Sugiro que o leitor, caso não se recorde, ouça a música “Like a rolling stone”. A música pode muito bem ser uma ode a Jack Kerouac e à mobilidade; a estética que ela nos transmite é a de um homem solto, descomprometido, em viagem mas sem uma rota, a questionar-se repetidamente “How does it feel? How does it feel... to be on your own? With no direction home? Like a complete unknown? Like a rolling stone?”<sup>30</sup>. Estas imagens representam aquilo que Bob Dylan considera adequar-se à figura do músico. Creio que, de um ponto de vista histórico, a representação do músico como viajante passou a fazer parte de um ideal particular, ao qual os músicos recorrem nos seus processos de construção identitária.

A influência de Kerouac na música passou não só para os músicos mas também para os próprios fãs do *rock*, sobretudo da juventude contra-cultural da época<sup>31</sup>. A

---

<sup>30</sup> A tradução seria qualquer coisa como: “como é que te sentes por estares sozinho, sem rumo para parte nenhuma, como um completo estranho, ao sabor do vento?”

<sup>31</sup> A ligação entre o *rock* e a juventude é comprovada por vários autores. Sugiro que se veja, a este respeito, o trabalho de Simon Frith, *The Sociology of Rock*, ou a entrada “rock” na *Enciclopédia Britannica* (Frith, 1978; rock, 2009). Da mesma forma, a sua ligação aos movimentos contra-culturais dos

estrada, as viagens, a itinerância, a famosa *route 66*, as “pão-de-forma”, as boleias, etc. transformaram-se numa arena de diferenciação social e de rejeição de certas normas culturais pré-definidas (Cresswell, 1992). Esta noção é especialmente visível no caso dos *hippies*. Como defende Mike Brake, um dos primeiros sociólogos a trabalhar os conceitos de cultura e subcultura juvenil, o estilo de vida dos jovens *hippies* contempla, na sua essência, “uma preocupação com o movimento e com a viagem.” (Brake, 1980: 101). De facto, desafio o leitor a pensar no objecto que melhor simboliza o estilo de vida *hippie*. Creio que concordará que aquilo que nos vem imediatamente à memória é um objecto de mobilidade por excelência: as carrinhas. A imagem das “pão-de-forma” (expressão que as celebrizou) todas decoradas, tanto no exterior como no interior, a servir de casa a um grupo de jovens é uma das imagens mais marcantes do século passado, nomeadamente quando pensamos no festival *Woodstock* de 1969, referido por William Burroughs.

Esta última ideia é um bom ponto de partida para o segundo “mito fundador” do ideal da mobilidade: a repetida configuração da carrinha de uma banda como a casa dos seus músicos. Esta dimensão é frequentemente retratada, por exemplo, no cinema. Filmes como *Almost Famous*, de Cameron Crowe, ou o documentário ficcionado *Spinal Tap*, de Rob Reiner, denotam uma sensibilidade muito grande para as questões da mobilidade. Em ambos os casos, as imagens filmadas no interior de uma carrinha ou durante um longo trajecto na estrada ocupam grande parte dos filmes. A carrinha é apresentada como uma espécie de casa dos respectivos músicos, à semelhança do estilo de vida *hippie*. A imagem de um conjunto de músicos, dentro de uma caravana, a cortejar jovens fãs e a fumar cigarros ou marijuana, é provavelmente o retrato mais vulgarizado entre o senso comum quando alguém exclama as palavras “banda de *rock*”.

Esta “estética da carrinha” é, aliás, um dos aspectos para o qual Stith Bennett chama a atenção no seu livro *On Becoming a Rock Musician*, de 1980. Embora não utilize tal expressão, o sociólogo relata-nos a importância que a carrinha tem para os seus ocupantes. Em primeiro lugar, ela proporciona aos músicos um espaço familiar e privado, no qual eles se reconhecem e se sentem confortáveis, estejam onde estiverem. Depois, ela funciona como uma espécie de “caixinha de memórias”, isto é, como um objecto historicizado no qual os músicos guardam parte das suas biografias pessoais e identidades. Bennett relata mesmo um episódio, no qual um conjunto de músicos fica

---

anos 60 também é muito evidente. Veja-se, por exemplo, Piero Scaruffi, *A History of Rock Music: 1951-2000*, ou Peter Wicke, *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology* (Scaruffi, 2003; Wicke, 1987).



destroçado com a “morte” antecipada da sua carrinha, depois de um acidente. Mais do que um objecto físico que serve de meio de transporte, a carrinha é um objecto simbólico que faz parte das próprias identidades dos músicos (Bennett, 1980).

O ideal de mobilidade repousa, assim, sobre várias imagens e “mitos fundadores”. Essa imagética transformou-se, ao longo dos tempos, num componente intrínseco da cultura *rock*. Acredito mesmo que podemos considerar que se trata de algo que se imbricou na própria natureza da cultura musical e do estilo de vida das pessoas que a constituem, convertendo-se num dispositivo central dos processos de construção identitária dos músicos. Há elementos muito óbvios ligados ao ideal e/ou à ideologia da cultura *rock*: uma certa maneira de estar e de se comportar, uma determinada indumentária, um padrão de consumo de certos objectos, etc. Creio que a mobilidade também deve ser pensada neste sentido. Fazer estrada, viver na carrinha, palmilhar o asfalto, sentir-se em viagem, percorrer o mundo, atravessar continentes, etc. são algumas idealizações de um vasto leque de imagens, que passou a ser apropriado pelos músicos para estes se auto-construírem enquanto tal.

É certo que a maior parte dos músicos não tem ferramentas ou mecanismos para conceptualizar isto de um ponto de vista teórico. Creio que um músico dificilmente diria que está na estrada para responder a um qualquer ideal ou porque isso faz parte de uma estética específica da sua cultura musical. Contudo, quando são confrontados com determinadas escolhas, vão optar tendencialmente num sentido que reforça este ideal de mobilidade. Permitam-me que conte uma história da minha vida pessoal. Uma banda minha amiga estava à procura de um baterista e perguntou-me se eu conhecia alguém interessado. Apressei-me em telefonar a um amigo meu baterista para ver se estava disposto a ocupar o lugar. Num primeiro momento, a resposta dele foi cautelosa e pouco interessada. Todavia, quando eu lhe disse que essa mesma banda tinha uma tournée agendada na Alemanha e uns concertos na Ásia, a sua reacção foi imediatamente disponibilizar-se para fazer uns ensaios com a banda.

Posso dar outros exemplos. Se perguntarmos a uma banda de Lisboa se prefere ir dar um concerto ali ao lado por 3000€ ou fazer uma tournée europeia por um pouco menos, creio que a resposta inclinar-se-á para a segunda opção. De igual modo, se interrogarmos um grupo musical se prefere deslocar-se até ao local de um qualquer concerto em três carros pequenos ou numa carrinha pão-de-forma, onde todos possam estar, penso também que a maior das respostas tenda para a segunda a opção. A necessidade de dar resposta ao ideal de mobilidade é, acima de tudo, realizada de forma

inconsciente ou impulsiva, quando os músicos são confrontados com determinadas escolhas. De uma forma ou de outra, considero que essas escolhas vão inclinar-se para uma substancialização desse mesmo ideal. Encarnar a imagem idealizada do músico como viajante ou transformar a carrinha na sua casa durante uns tempos são dois bons exemplos disso mesmo.

Para concluir, importa salientar a ideia de que ocorreu uma dinâmica desta índole no decurso da tournée com os *The Stingers*. Peço ao leitor que relembre os discursos dos músicos transcritos no último ponto do terceiro capítulo. Ainda que de modo implícito, creio que os músicos da banda sentiram, e, de resto, continuam a sentir, a necessidade de responder a este ideal, concretizando-o em práticas e representações concretas. Como vimos, fazer estrada é uma etapa essencial na produção e reprodução das suas identidades. Ainda que, de um ponto de vista prático, a mobilidade destes músicos não contenha sentidos de viagem e descoberta muito evidentes, continua a ser relevante para eles vestir a pele do “músico-viajante” e transformar a carrinha na sua “casa” durante algumas semanas. O músico *rock* é, em grande medida, uma figura de mobilidade porque a sua cultura musical requer a apresentação de um currículo de mobilidade que substancialize o ideal de mobilidade. Como dizia o Jonny, vocalista e guitarrista dos *The Stingers*, a mobilidade é, acima de tudo, aquilo que “legitima o meu trabalho e a minha música.”

## **Conclusões:**

### **Abrindo perspectivas sobre mobilidades contemporâneas**

Nestas conclusões, pretendo abrir novas perspectivas sobre mobilidades na sociedade contemporânea, a partir dos principais argumentos elaborados ao longo deste estudo. Trata-se de um conjunto de reflexões que o trabalho desenvolvido pode ajudar a clarificar e a explorar. Começamos, em primeiro lugar, por sintetizar esses mesmos argumentos, nomeadamente traçando as características mais significativas da mobilidade dos músicos em estudo.

Como vimos, embora a digressão na qual me inseri tenha representado, para os membros da banda *The Stingers*, uma deslocação inter-continental (neste caso concreto, uma deslocação transatlântica entre os EUA e a Europa), a sua mobilidade traduz-se numa experiência muito fraca de contacto cultural com as cidades e as localidades visitadas. De facto, existe uma tendência para um encapsulamento social bastante acentuado. A carrinha da banda apenas se movimenta por entre as redes sociais e os circuitos musicais contíguos ao meio do revivalismo jamaicano dos anos 60 – de resto, como vimos no segundo capítulo, sem esses mesmos circuitos seria impossível à banda ter agendado a tournée. Os mapas, os horários e os discursos dos músicos apresentados no terceiro capítulo (subtema “Ensejos de viagem e descoberta”) comprovam esta noção.

Neste contexto, retomando as teorias desenvolvidas por Tim Cresswell que apresentei no capítulo quarto, talvez pudéssemos mesmo afirmar que, em relação aos significados (*social meanings*) de viagem e de descoberta, a mobilidade dos músicos quase não apresenta dinâmicas de “mobilidade” (no sentido de Cresswell), visto essas dimensões terem pouca relevância no âmbito das suas itinerâncias. Imersos num mundo muito particular durante três semanas – o mundo do revivalismo jamaicano –, os músicos desenvolvem escassos contactos com as realidades locais. A efemeridade nas relações construídas, bem como o facto de visitarem ciclicamente as mesmas cidades e apenas contactarem com indivíduos que estão, de algum modo, comprometidos com o seu meio musical, não lhes permitem um aprofundamento significativo nesse aspecto.

Longe de se traduzir numa experiência de viagem, a mobilidade dos músicos em estudo acaba por ser um requisito da actividade e da identidade de “ser músico”. Foi isso que procurei debater no final do terceiro capítulo. Fazer digressões é algo central

para os membros da banda *The Stingers*, já que as várias dimensões que a experiência da estrada proporciona – uma série de práticas e sentimentos, tais como dormir cada noite num sítio diferente, tocar para pessoas novas diariamente, ver a sua actividade ser reconhecida socialmente, estreitar o companheirismo entre os elementos do grupo, etc. – são concebidas como uma etapa fundamental na construção e na perpetuação das suas identidades enquanto músicos. A estrada é, no fundo, idealizada como o lugar próprio de um músico. Mais do que motivos económicos, de promoção da banda ou ensejos de viagem, reside aqui a principal explicação (ou, pelo menos, aquela que é transversal a todos os membros) para os músicos em estudo se lançarem à aventura da estrada.

Como vimos no final do quarto capítulo, creio que assim seja porque, em grande medida, essa experiência representa uma das melhores formas de os músicos materializarem um ideal, relacionado com questões de movimento e itinerância, que a cultura *rock* encerra em si, desde a sua génese no final dos anos 50 e início dos anos 60, sobretudo devido à acção da juventude contra-cultural da época. Chamei-lhe “ideal de mobilidade”, designando por essa expressão um conjunto imaginário de idealizações, práticas e representações – relacionadas, por exemplo, com a imagem do músico *rock* como um viajante e da carrinha como a sua casa –, que serve de conduta aos indivíduos enquadrados nessa mesma cultura. Penso que os músicos sentem necessidade de dar resposta a este mesmo ideal através da experiência da estrada, conferindo significado social e, de certa forma, alguma historicidade às suas identidades.

Assim sendo, como defendi no capítulo quarto, devemos considerar os músicos *rock* como figuras de mobilidade, isto é, como figuras que dependem da apresentação de um repertório ou desempenho de itinerância no próprio processo ontogénico de se configurarem enquanto tal, já que, sem essa mesma mobilidade, assente em fazer digressões e empenhada em responder a um certo ideal embutido na sua cultura, a sua identidade musical poderia facilmente diluir-se. Como disse atrás, um músico estático é uma contradição. Em suma, as prioridades dos músicos para se lançarem à estrada, mesmo que se centrem em descobrir novas cidades ou viajar, em fazer dinheiro ou em promover a banda, têm sempre este imaginário presente: o imaginário de que fazer estrada é próprio de um músico *rock* e constitui um lugar essencial na produção e reprodução da sua condição.

Dito isto, podemos agora problematizar estas ideias numa perspectiva mais abrangente. Acredito que haja muitas pessoas, sobretudo quando inseridas em determinados grupos ou actividades profissionais, que partilham este modo de viver e

experimental a mobilidade. Embora apresentem certamente especificidades muito próprias, penso, por exemplo, nos casos de um professor universitário ou de um surfista de alta competição. De seguida, apresentarei cada um deles. Deixo, contudo, antes de avançar, uma pequena chamada de atenção. Estes exemplos são meramente hipotéticos, baseados num conhecimento implícito da minha vida social, fruto das relações que fui construindo com alguns professores e atletas ao longo dos anos. Não é, pois, algo que assente em conclusões ou ideias produzidas no âmbito desta dissertação ou de trabalhos realizados anteriormente.

Um professor universitário, com uma obra académica reconhecida pela comunidade internacional, viaja frequentemente para apresentar novos *papers* e discutir novas ideias. Isto é uma constatação, mais ou menos, evidente, transversal a quase todas as áreas de investigação científica. As conferências, os colóquios e os congressos internacionais são eventos cada vez mais recorrentes e importantes na vida de um académico. Hoje em dia, a carreira de um professor, e também de um investigador, depende em grande medida da sua internacionalização. A mobilidade passou a ser um requisito fundamental da sua actividade, já que o capital simbólico que daí advém constitui um dos elementos mais valorizados na carreira de uma figura deste género, até porque esse prestígio e reconhecimento social também podem ser convertíveis em capital económico.

Apesar de tudo, creio que, para além dos motivos de certificação/reconhecimento da actividade e das razões económicas, existe uma certa cultura de mobilidade no meio académico que não devemos descurar. Não será que apresentar regularmente as suas ideias e publicações em Londres, Chicago e Paris pode ser considerado uma etapa de auto-constituição enquanto professor, fundamental na perpetuação da sua condição? Também neste caso, a itinerância acaba por representar um certo requisito da identidade, configurando-se como um espaço social privilegiado para a situar e afirmar. Sem uma constante mobilidade, por entre os circuitos próprios do meio, um professor pode ser rapidamente “esquecido”, exceptuando os casos em que tenha já uma obra suficientemente importante. Assim sendo, essa mobilidade traduz-se num elemento significativo da perpetuação da sua condição, impedindo que esta se dilua.

À semelhança dos resultados obtidos para os músicos, creio que, apesar de se poderem constatar sensibilidades acentuadas no que toca a questões de contacto intercultural e de descoberta de novas cidades ou países (quanto mais não seja porque há

mais tempo para o fazer do que no caso das tournées), existe uma tendência para um certo encapsulamento dentro dos circuitos sociais académicos. De facto, um professor tem de se inserir e movimentar neles para ser bem sucedido, tanto de um ponto de vista profissional como também, de forma mais profunda, numa perspectiva de (re)produzir a sua identidade. Tenho inclusivamente a ideia de que as cidades ou, numa escala maior, os países, onde um professor universitário divulga os seus trabalhos, ao longo da carreira, vão sendo ciclicamente os mesmos, pois deve haver uma afinidade, mais ou menos marcada, para com determinadas tradições académicas e linguísticas. Deste modo, e pese embora os casos em que é possível aos professores um maior contacto com as culturas locais, devido a estadias mais prolongadas em missões científicas, creio que podemos verificar propensões no que toca a uma inserção relativamente intensa no meio académico.

O segundo caso que gostava de expor é o de um surfista de alta competição. Os surfistas têm de viajar constantemente para competir, entre outros, no circuito mundial de surf, designado por *ASP World Tour*. No ano passado (2008), o mapa de eventos foi constituído por onze provas, distribuídas por cinco continentes: Oceania, África, Europa, América do Norte e América do Sul. De Fevereiro a Dezembro, os atletas passaram cerca de quinze dias por mês nas localidades escolhidas para a realização da respectiva prova. As únicas excepções foram Agosto e Novembro, meses sem qualquer competição, e Julho e Setembro, com mais de um evento por mês. Percebemos assim que estar em constante viagem faz parte da actividade de um surfista de topo. É algo essencial para o seu sucesso profissional.

Contudo, julgo que, à imagem de um músico ou de um professor universitário, não se trata somente de um requisito da ocupação ou da profissão, mas igualmente da própria identidade enquanto surfista. Também neste caso concreto, penso existir um forte sentido de mobilidade que inspira os surfistas no seu dia-a-dia. Basta falar um pouco com qualquer amante da modalidade para percebermos que a constante procura pela praia ideal ou, mais concretamente, pela onda perfeita, é constitutivo da sua própria condição. Um surfista define e afirma a sua identidade quanto maior for o número de ondas que conseguir surfar nos pontos mais remotos possíveis do globo. A eterna busca pela perfeição na execução do seu talento impele os surfistas a uma constante mobilidade por entre variadíssimas regiões do nosso planeta. A própria ideia do *surf trip*, uma espécie de viagem partilhada entre vários surfistas, com laivos de um certo eremitismo social, é um elemento muito vincado por parte das pessoas que se

relacionam com essa cultura e estilo de vida, bem visível, por exemplo, no documentário de 2004, *Riding Giants* de Stacy Peralta.

Também para o caso dos surfistas, podemos verificar algum encapsulamento social por entre os circuitos próprios do meio desportivo. É certo que a relação com as comunidades e culturas locais pode ser mais profunda do que no caso de um músico em digressão. Da minha experiência pessoal com indivíduos ligados a este meio, diria que o próprio surfista sente, de forma mais ou menos intensa, a necessidade de aprender alguns “maneirismos” culturais das localidades que visita, já que, de acordo com a sua visão, conhecer as ondas locais implica idealmente conhecer as pessoas da região. Contudo, devemos relativizar um pouco esta ideia, já que frequentemente não passará de uma imagem idílica que pouca concretização tem. No caso do *ASP World Tour*, creio que aquilo que encontraríamos seria uma inserção acentuada no circuito desportivo respectivo, com as *surf houses* particulares (alojamentos especializados na recepção de surfistas), as festas na praia com temáticas alusivas à sua cultura ou as provas desportivas diárias com a etiqueta e conduta próprias. Em suma, embora certamente haja pontos de contacto entre os surfistas e as comunidades locais, creio que não devemos deixar de pressentir, também aqui, tendências para um certo enclausuramento nos circuitos sociais próprios do meio.

Como vemos, através de dois exemplos muito distintos – o primeiro ligado a áreas académicas e científicas, o segundo relacionado com o mundo do desporto –, existem variadas pessoas que podem sentir a mobilidade de modo idêntico ao dos músicos com quem trabalhei, mesmo levando em linha de conta as suas especificidades. Como dizia John Urry, “às vezes parece que todo o mundo está em movimento” (Urry, 2007: 1). Este frenesim de mobilidade, em muitos casos, não é meramente uma imposição da actividade profissional, o produto de algum constrangimento social ou o resultado de desejos de viagem e diálogo cultural, mas é antes provocado por sentimentos individuais de se fabricar a si mesmo, através das múltiplas experiências que essa mobilidade pode proporcionar. A mobilidade é vivida não só como um requisito da actividade mas, de forma mais profunda, como algo constitutivo, do ponto de vista identitário, da própria pessoa enquanto músico, professor, atleta, etc., materializando um certo ideal, relacionado com questões de itinerância, da cultura onde se insere (seja artística, académica, desportiva, etc.). Mesmo que se trate de uma deslocação entre países e entre continentes, a mobilidade assim pensada não se traduz numa experiência profunda de viagem ou de contacto inter-cultural, representando antes

um caminho de realização de si mesmo e de resposta a certas exigências do meio em que se insere – ainda que esse caminho deva também ser considerado, em muitos casos, uma fonte primária de rendimentos para os indivíduos.

A partir destes dados, poderíamos traçar múltiplos caminhos de investigação sobre mobilidade humana e contacto inter-cultural. Terminarei esta dissertação com duas sugestões. A primeira baseia-se num reequacionamento da importância da mobilidade no que toca à fluidez cultural. A segunda centra-se numa redefinição da própria experiência cosmopolita. Através da primeira proposta, talvez possamos discernir que a mobilidade entre países e entre continentes não significa um cosmopolitismo automático. Muitos autores, sobretudo na década de noventa, vaticinaram que os fluxos e os movimentos das pessoas acarretariam a criação de um mundo híbrido e crioulo, não mais caracterizado pelo quadriculado dos estados-nação, mas antes por uma crescente fluidez e miscigenação entre culturas. No fundo, o mundo passaria a ser composto por indivíduos soltos de âncoras locais ou regionais (Hannerz, 1992 e 1996; Appadurai, 1996; Bhabha, 2007).

Ora, aquilo que o meu estudo, em grande medida, comprova é que a mobilidade não se traduz necessariamente numa experiência de cosmopolitismo nem proporciona, em muitas situações, um diálogo aprofundado ao nível cultural. Em muitos casos, as próprias pessoas nem sequer vivem a mobilidade com esse intuito. Mais do que o contacto e a troca, os indivíduos procuram na mobilidade, entre outras coisas, experiências que assegurem alguma realização pessoal e reconhecimento social. De resto, as mobilidades funcionam frequentemente numa lógica de encapsulamento bastante evidente que impede o tal diálogo inter-cultural. O incremento da mobilidade humana não significa uma passagem automática a um mundo crioulo, recorrendo às palavras de Ulf Hannerz<sup>32</sup>. Em 1996, a famosa banda inglesa *Jamiroquai* lançou o seu terceiro disco de originais, intitulado “Travelling Without Moving”<sup>33</sup>, aludindo à expansão exponencial dos meios tecnológicos, sobretudo da internet, que permite a uma pessoa “viajar” sem sair de casa. Será que, jogando um pouco com essa ideia, estaremos antes (ou também) num mundo de “Moving Without Travelling”?

O segundo percurso de investigação que gostaria de salientar centra-se numa redefinição do cosmopolitismo. Quando falo aqui de cosmopolitismo, refiro-me ao conteúdo mais natural que a maioria das pessoas lhe atribui. Isto é, à ideia de que toda a

---

<sup>32</sup> Ver, sobre esta temática, Craig Calhoun, *Nations Matter* (Calhoun, 2007).

<sup>33</sup> Tradução: “Viajando sem se mover”.



humanidade pertence a uma única comunidade, baseada numa ética e/ou numa moral compartilhada, que se contrapõe à divisão do mundo em zonas e ideologias nacionais. Dito de outra forma, cosmopolitismo é a ideia de que habitamos todos numa mesma comunidade que, pese embora as diferenças internas, deve fomentar a diluição de barreiras culturais e fabricar pontes de comunicação e interacção. Tendo em conta esta definição, um cosmopolita é normalmente configurado como alguém que se adapta e conhece um vasto conjunto de culturas. Numa linguagem vernacular, trata-se de uma pessoa “experimentada”, que viaja ou viajou bastante e que contactou com as mais diversas pessoas e culturas.

Porventura, por tudo aquilo que foi dito, um cosmopolita já não se caracteriza somente por saber dialogar ou contactar inter-culturalmente, mas antes por percorrer internamente certos circuitos ou redes sociais transnacionais. Como disse no capítulo dois, um circuito social é um conjunto articulado de espaços – físicos ou virtuais – e/ou eventos sociais que promovem o encontro das pessoas que se identificam *com* e fazem parte *de* determinado meio, seja ele artístico, musical, financeiro, etc. Estes circuitos, designadamente aqueles que apresentam características transnacionais, são essenciais na produção e reprodução do meio correspondente. Ora, hoje em dia, podemos talvez estar em condições de examinar se a habilidade individual para manusear e penetrar estes circuitos poderá ser uma nova forma de cosmopolitismo. Como vimos com o estudo realizado com os músicos da banda *The Stingers*, a sua mobilidade caracteriza-se pela inserção e circulação por entre o circuito musical do revivalismo jamaicano dos anos 60 e não por um contacto significativo com as pessoas e as realidades locais. Será que, mesmo assim, os podemos considerar como potenciais cosmopolitas? Deixo a questão em aberto.

Muitas outras discussões e percursos poderíamos traçar. Em todo o caso, desejaria sublinhar a crescente importância e plasticidade das mobilidades contemporâneas. No mundo actual, é imprescindível que as equacionemos, seja para analisar os pontos de contacto e de hibridismo entre as culturas, seja para redefinirmos o termo cosmopolitismo, seja para percebermos de forma mais profunda os processos de construção e reprodução identitária das pessoas no mundo actual, intensamente marcado pelo adensar dos fluxos humanos. Todos estes caminhos constituem sendas de investigação relevantes e actuais. Termino com a seguinte citação, elucidativa a este respeito:

“Mexer a mão, andar, dançar, exercitar, conduzir para o emprego, ir para casa, ir de férias, marchar, fugir, migrar, viajar, explorar, assistir a conferências. Todas estas práticas são formas de mobilidade, raramente alvo de um escrutínio social e cultural. A natureza escorregadia e intangível da mobilidade torna-a um objecto de estudo elusivo. Ainda assim, é imprescindível que a estudemos, já que a mobilidade é central para o ser humano. Trata-se de uma faceta fundamental da acção geográfica da existência humana e, assim sendo, fornece um terreno propício a partir do qual narrativas – e, certamente, ideologias – podem ser, e têm sido, construídas. Desde os primeiros pontapés de um bebé recém-nascido até às viagens intercontinentais de gestores de empresas transnacionais, a mobilidade está por toda a parte.” (Cresswell, 2006: 1)

A mobilidade está, de facto, por toda a parte e poderá revelar-se determinante para uma compreensão mais aprofundada e fundamentada das sociedades contemporâneas, mormente das práticas e representações quotidianas das pessoas e do modo como estas vivem e sentem o mundo ao seu redor.

## Bibliografia

### a) Bibliografia citada:

Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Barnes, John. 1954. "Class and Committees in a Norwegian Island Parish". In *Human Relations*, nº 7: 39-58.

Barrow, Steven. 2004. *The Rough Guide to Reggae 3*. S.L.: Rough Guides.

Becker, Howard. 1982. *Art Worlds*. Berkley: California University Press.

Bennett, Andy e Peterson, Richard (ed.). 2004. *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.

Bennett, Stith. 1980. *On Becoming a Rock Musician*. Amherst: University of Massachusetts Press.

Bhabha, Homi. 2007 [1994]. *The Location of Culture*. Oxon: Routledge.

Boissevain, Jeremy. 1978. *Friends of Friends: Networks, Manipulators and Coalitions*. Oxford: Basil Blackwell.

Bott, Elizabeth. 1957. *Family and Social Network: Roles, Norms, and External Relationships in Ordinary Urban Families*. S.L.: Tavistock Publications.

Brake, Mike. 1980. *The Sociology of Youth Culture and Youth Subcultures: Sex and Drugs and Rock'n'roll?*. Londres, Boston e Henley: Routledge & Kegan Paul.

Bruggeman, Jeroen. 2008. *Social Networks: An Introduction*. Londres: Routledge.

Burroughs, William. 1959. *Naked Lunch*. S.L.: Grove Press.

Cano, Gustavo. 2005. "The Mexico-North Report on Transnationalism". In *Mexico-North Research Network*. Washington DC.

Castells, Manuel. 2007 [1996]. *A Sociedade em Rede*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Cohen, Sara. 1991. *Rock Culture in Liverpool*. Oxford: Oxford University Press.

Cresswell, Tim. 2006. *On the Move: Mobility in the Modern Western World*. New York: Routledge.

Cresswell, Tim. 2004. *Place: a Short Introduction*. Oxford: Blackwell.

Cresswell, Tim. 1992. "Mobility as Resistance: A Geographical Reading of Kerouac's 'On the Road'". In *Transactions of the Institute of British Geographers*, New Series, Vol.18, nº12: 249-262.

Finnegan, Ruth. 2007 [1989]. *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*. Middletown: Wesleyan University Press.

Frith, Simon. 1978. *The Sociology of Rock*. Londres: Constable.

Ginsberg, Allen. 2001 [1956]. *Howl and Other Poems*. São Francisco: City Lights Publishers.

Goffman, Erving. 1959 [1956]. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Nova-Iorque: Anchor Press.

Hannerz, Ulf. 1992. *Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning*. Nova-Iorque: Columbia University Press.

Hannerz, Ulf. 1996. *Transnational Connections*. Londres: Routledge.

Kerouac, Jack. 1998 [1957]. *On the Road*. Londres: Penguin Books.

Mitchell, John Clyde. 1969. *Social Networks in Urban Situations*. Manchester: Manchester University Press.

Nóvoa, André. 2009. "A carrinha dos músicos em tournée: um lugar em movimento sem mobilidade", in Renato Miguel do Carmo e José Alberto Simões. *A Produção das Mobilidades: Redes, Espacialidades e Trajectos*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

Parry, Linda. 1989. *William Morris and the Arts & Crafts Movement: A Sourcebook*. Nova-Iorque: Portland House.

RECLUS. 1989. "Les Villes Européennes: Rapport pour la DATAR". Montpellier: RECLUS.

Rock. 2009. In *Encyclopædia Britannica*. Pesquisa em 31, Setembro, 2009.

Scaruffi, Piero. 2003. *A History of Rock Music: 1951-2000*. S.L.: iUniverse, Inc.

Shank, Barry. 1994. *Dissonant Identities: the Rock'n'roll Scene in Austin, Texas*. Middletown: Wesleyan University Press.

Straw, Will. 1991. "Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music." *Cultural Studies*, nº 53: 368-388.

Toynbee, Jason. 2000. *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions*. Londres: Arnold.

Tuan, Yi-Fu. 2005 [1977]. *Space and Place: the Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Urry, John. 2007. *Mobilities*. Cambridge: Polity Press.

Wicke, Peter. 1990 [1987]. *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.

**b) Bibliografia consultada:**

Basegmez, Virva. 2005. *Irish Sound and Scene: Identity, Authenticity and Transnationality among Young Musicians*. Estocolmo: Stockholm Studies in Social Anthropology.

Breckenridge, Carol, Sheldon Pollock, Homi Bhabha, e Dipesh Chakrabarty. 2002. *Cosmopolitanism*. Durham: Duke University Press.

Canzler, Weert, Vincent Kaufman, e Sven Kesselring. 2008. *Tracing Mobilities: Towards a Cosmopolitan Perspective*. Londres: Ashgate.

Carmo, Renato, Daniel Melo, e Ruy Llera Blanes. 2008. *A Globalização no Divã*. Lisboa: Tinta-da-china.

Clifford, James. 1997. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press.

Cresswell, Tim, e Ginette Verstraete. 2003. *Mobilizing Place, Placing Mobility: The Politics of Representation in a Globalized World*. S.L.: Editions Rodopi B.V.

Geschiere, Peter, e Birgit Meyer. 2003 [1999]. *Identity and Globalization: Dialectics of Flow and Closure*. Oxford: Blackwell.

Gorman, Clem. 1978. *Backstage Rock: Behind the Scenes with the Bands*. Sydney: Pan Books.

Grazian, David. 2004. "Opportunities for ethnography in the sociology of music". In *Poetics*, 32: 197-210.

Rapport, Nigel, e Andrew Dawson. 1998. *Migrants of Identity: Perceptions of 'Home' in a World of Movement*. Oxford: Berg.

## Anexos: Glossário

### Beat

O *beat* refere-se a uma geração de escritores norte-americanos dos anos 50 e, em simultâneo, aos valores culturais que eles inauguraram. Os elementos centrais da cultura *beat* centram-se numa rejeição dos valores mais tradicionais e conformistas da sociedade norte-americana da época, em experimentalismo químico com drogas, numa exacerbação dos actos sexuais e, nalguns casos, num fascínio pelas formas de religiosidade orientais. Todos estes elementos resultaram num estilo de vida revolucionário, caracterizado por uma grande espontaneidade, emotividade e abertura, numa constante busca, quase “visceral”, por novas experiências e novos lugares. Um dos aspectos mais marcantes da cultura *beat* reside precisamente num permanente desafio aos limites das formas de expressão individuais. Os seus principais escritores são Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William Burroughs, ainda que Neal Cassady, famoso por ser retratado como um dos personagens principais do livro *On the Road* (Dean Moriarty), possa ser considerado o grande *ex-libris* desta geração.

### Funk

O *funk* é um estilo musical característico da comunidade negra americana, desenvolvido no final da década de 60, a partir de uma mistura entre o *jazz*, o *r'n'b* e, sobretudo, o *soul*. O *funk* distingue-se por um ritmo sincopado e dançante, com uma secção rítmica muito repetitiva e com poucas variações na harmonia<sup>34</sup>, chegando mesmo a haver músicas deste género que utilizam apenas um acorde (sem variações harmónicas). Demarcando-se dos seus antecessores, este estilo musical descarta as melodias, concentrando-se por inteiro na forte batida ou, em inglês, no *groove* do baixo eléctrico e da bateria. As poucas melodias são deixadas para a secção de metais, para o órgão ou para as vozes. Foi o *funk* que esteve na origem, mais tarde, da música *disco*.

### Mod

O estilo de vida *mod* (abreviatura de moderno) nasceu em Londres na década de sessenta. Os elementos mais significativos e diferenciadores da sua cultura são o

---

<sup>34</sup> Há uma história curiosa a respeito das variações harmónicas. O actual produtor de *soul* e *funk* Bosco Mann, quando faz *castings* para guitarrista, começa sempre com a seguinte pergunta: “Consegues tocar um mi bemol...? Durante quanto tempo?”.

consumo permanente de música *funk* e *soul* americana, de *ska* jamaicano e de *beat* britânico, para além da utilização de fatos feitos à medida por alfaiates e ainda de *scooters* como meio de transporte. Este estilo desenvolveu-se, no seio da juventude inglesa, em contraposição à cultura tímida e antiquada que eles consideravam perdurar em Terras de Sua Majestade. Hoje em dia, muitos destes símbolos foram recuperados e o estilo *mod* continua a existir. Em Portugal, há inclusive um grupo que promove a cultura *mod* e faz muitas festas alusivas ao tema: são os Vespa Gang.

### **Rastafarianismo**

O movimento *Rastafari* é um movimento religioso (monoteísta e abraâmico) que proclama Hailê Selassiê I (Imperador da Etiópia) como a representação terrena de Deus, apelidado de Jah ou Jah Rastafari. Os principais elementos característicos do movimento compreendem a utilização espiritual da *cannabis*, a rejeição dos valores basilares da sociedade ocidental (apelidada de Babilónia, isto é, sistema corrupto, devido ao cativeiro relatado pela Bíblia) e ainda algumas aspirações políticas e sociais afro-cêntricas. O movimento, que emergiu na Jamaica, em meados do século XX, proclama o continente africano (apelidado de *Zion*, ou, em português, Sião, a Terra Prometida) como o lugar onde surgiu o corpo do primeiro homem, pretendendo, assim, estabelecer e defender a emancipação dos negros. O *roots reggae* e o *dub* transformaram-se na “música oficial” deste movimento durante a década de setenta. Embora se possam encontrar alguns *rastas* em lojas e concertos alusivos ao revivalismo jamaicano dos 60s, o movimento *rastafari* mantém uma relação algo superficial com esse meio musical.

### **Rhythm & blues**

O *r'n'b* (*rhythm & blues*) é um estilo musical americano originado na década de 50, muito popular entre a comunidade afro-americana, que se caracteriza por uma fusão de sons urbanos, entre o *rock* e o *jazz*, com uma batida forte, repetitiva e insistente. Este estilo é frequentemente comparado ao *funk* e ao *soul*, visto que os seus artistas de referência são, muitas vezes, grandes estrelas da *soul music*, como é o caso de James Brown ou Otis Redding. Creio que a grande diferença reside numa utilização ainda mais acentuada de padrões de *rock* e *blues* do que nos estilos anteriores (*funk* e *soul*).

## **Skins**

O caso dos *skins* poderá causar algum espanto, visto que normalmente são conotados com movimentos políticos de extrema-direita. Contudo, na sua génese, o estilo de vida *skinhead* era totalmente apolítico. Emergiu em Inglaterra, também na década de 60, no seio das classes operárias e foi fortemente influenciado pelos *rude boys* jamaicanos e pelos *mods* ingleses, no que toca à moda (sobretudo indumentária), aos gostos musicais e a um certo estilo de vida. De resto, são estes elementos que os distinguem e diferenciam. Em primeiro lugar, o fascínio pela música jamaicana anterior ao *roots reggae*, isto é, anterior ao *reggae* ligado ao rastafarianismo que “cantava” a emancipação dos negros. Depois, a roupa, caracterizada pelas botas, calças de ganga, camisas e suspensórios e, ainda, o cabelo rapado. Os *skinheads* só se politizaram anos mais tarde, criando facções de extrema-direita e também de extrema-esquerda. Hoje em dia, há muitos movimentos *skinhead* com fortíssimas conotações políticas, mas também há aqueles que reproduzem o “espírito de ‘69” (a génese *skinhead*, apolítica), recordando a expressão do grupo de *skinheads* escocês *Glasgow Spy Kids*. Normalmente, são estes últimos que frequentam os circuitos do revivalismo jamaicano, apesar de também podermos encontrar muitos que se identificam politicamente com a esquerda. Os *skinheads* de extrema-direita não se relacionam com este meio musical, devido à sua ideologia racista.

## **Soul**

O *soul* é um estilo musical americano, muito popular entre a comunidade afro-americana, dos anos 60. Trata-se de um género que adveio do *r’n’b* e do *gospel* do final da década de 50. A música *soul* é muito emotiva, sobretudo pela carga afectiva das letras, normalmente sobre amor e paixões, e pela teatralização dramática do cantor principal. O ritmo da música é atractivo e inebriante, produzindo uma batida facilmente dançável, acentuada pelo bater das palmas e pelos movimentos coreografados dos músicos a tocar. Uma banda tradicional de *soul* é composta por uma secção rítmica (baixo, bateria, guitarra e teclas) muito repetitiva e com algumas variações harmónicas simples, deixando as melodias para os metais (trompete, trombone, saxofone) e para as vozes. Nalguns casos, podemos ouvir a guitarra e as teclas a cumprir esta última função. Sugiro a audição de grupos como *The Supremes* e *The Temptations* ou de cantores como Aretha Franklin e Marvin Gaye.